CAFÉ COM QUEIJO: CORPOS EM CRIAÇÃO

RENATO FERRACINI

HUCITEC

Este livro busca dissertar, analisar, discutir e refletir o processo de Mimese Corpórea: trabalho de recriação de ações físicas e vocais através da observação do cotidiano desenvolvido pelo Lume. Também analisa o processo de criação e montagem do espetáculo *Café com Queijo*. Mas como pensar a mimese corpórea e uma montagem de espetáculo gerado nesse processo sem falar antes sobre o Lume e sua conduta de trabalho? Como analisar *Café com Queijo* — um trabalho baseado na "presença" e organicidade do corpo do atuante — sem antes discutir sobre o trabalho de ator? E como discutir sobre um suposto possível corpo-em-arte-de-ator — que gera, em si mesmo, pensamentos independentes, pois é um pensamento de cunho poético — buscando recriar um discurso conceitual com esse pensamento e não sobre esse pensamento? E, dentro desses axiomas, como discutir codificação e retomada de ações, treinamento, pré-expressividade, energia, organicidade e presença no trabalho de ator? Esse livro, obviamente, não responde a essas questões, mas discute possibilidades...

BR
PETROBRAS

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

UNICAMP

Lume
TEATRO

FAPESP

EDITORA HUCITEC
PARA VOCÊ LER E RELER
35
1971 2006

ISBN: 85-60438-05-X

Mais um vôo de criação do Lume, este livro é outra publicação de Renato Ferracini, fruto do doutorado defendido e aprovado com louvor e distinção em 2004, na mesma Unicamp onde também cursou mestrado e graduação. Onde conheceu seus primeiros professores e colegas-alunos do Lume, que viriam a ser parceiros de vida e arte.

Nesta nova cria, Ferracini não se acanha em revisar seu livro anterior e mesmo questionar seus Mestres maiores, para se aproximar mais deles e aprofundar a continuidade de uma viagem esclarecedora sobre embates do dia-a-dia do artista cênico na busca do *punctum* criativo para um corpo transbordado, ampliado, intensivo, em arte.

Se tivéssemos uma publicação acadêmica ou artística sensacionalista poderíamos ler uma manchete berrar que "Renato Ferracini desbarata uma rede de dicotomias": arte/técnica, forma/expressão, corpo/alma, corpo cotidiano/corpo em *performance*, presente/passado, virtual/atual, saber/ poder, plano de organização/plano de consistência e outras falsas dicotomias tão prejudiciais se presentes nos corpos e no trabalho do ator ou atriz. Contra o erro arraigado na falta de pesquisa e suor, Renato propõe uma diagonalização, um diálogo produtivo com esses supostos opostos para colocar o seu "corpo-em-arte" na mesa de estudos e dissecar questões fundamentais para o corpo em cena, tais como codificação e retomada de ações, treinamento, pré-expressividade, energia, organicidade, fisicidade, corporeidade e presença, entre outros. A criação coletiva do Lume *Café com Queijo* é utilizada para aprofundar as discussões levantadas, dialogando com o seu processo de construção dos personagens e do espetáculo.

Em sua abordagem transdisciplinar, Ferracini transita pela história do teatro, ciências sociais, neurologia, estudos da *performance* e principalmente na filosofia chamada pós-moderna. Seu trabalho sistematizado, meticuloso e incansável compõe uma obra tão necessária quanto nutritiva para presentes e futuras poéticas interpretativas. Um presente útil que o atleta afetivo e doador universal Renato Ferracini oferece aos que buscam mais.

Fernando Pinheiro Villar

Renato Ferracini é, desde 1993, ator-pesquisador-colaborador integrante do Lume — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais — Unicamp, desenvolvendo pesquisas em todas as linhas de trabalho do núcleo. É mestre e doutor pelo Instituto de Artes — Unicamp além de editor e colaborador permanente da *Revista do Lume*. É autor do livro e CD-ROM *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* lançado pela Editora da Unicamp em co-edição com a Fapesp e a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, possuindo, também, vários artigos e trabalhos publicados em revistas especializadas e anais de congressos de teatro. Apresentou espetáculos, ministrou palestras, *workshops* e cursos de curta duração em vários países da América Latina, América do Norte, Europa e Ásia. Atualmente coordena um projeto interinstitucional sobre dramaturgia de ator entre a Unicamp e a USP com apoio da Fapesp, e é professor convidado da pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp.

Capa: Arnaldo de Melo

CAFÉ COM QUEIJO:
CORPOS EM CRIAÇÃO

DE RENATO FERRACINI, NA EDITORA HUCITEC

Corpos em Fuga, Corpos em Arte
(organizador)

Aos meus pais
— Dorival *e* Natalina
responsáveis pela minha existência. . .

Ao LUME
— Cris,
— Raquel,
— Jesser,
— Simi,
— Ric,
— Naomi,
— Suzi
responsáveis por eu continuar existindo. . .

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio.

— DELEUZE

SUMÁRIO

PÁG.
A Terra Interior: uma introdução — Suzi Frankl Sperber 13

Apresentacão, influências e algumas outras coisas! 19

Confissões parciais para um entendimento geral 29
  Diário de Trabalho: sexta-feira, 10/2/1995 29

Uma introducão sobre a pele 45
  Premissa um: um "bom ladrão" 46
  Premissa dois: o ator criador 48
  Premissa três: a reflexão criativa 52
  Dificuldades de conceituação: palavras em palavras 59
  Uma questão de olhares 70

Corpo cotidiano e corpo-subjétil: corpo 77
  Dimensão mecânica e dimensão orgânica: dimensão única 78
  O corpo-subjétil 82
  O corpo cotidiano e o corpo-subjétil: relações 89
  Organicidade: o elemento que dinamiza o corpo-subjétil 102

CORPO COTIDIANO: VISÕES E REVISÕES 111
- O corpo memória 120
- O corpo estratificado e diagramado 126
- O corpo intensivo 133
- Corpo cotidiano como confluência de um "entre" limites 142

CORPO-SUBJÉTIL: CONSTRUINDO UM 147
- Treinamento energético e técnico 154
- Codificar para recriar: a busca de "punctums" 175
- Expandindo o corpo-subjétil: zona de turbulência 189
- Invisibilidade e virtualização do corpo-subjétil: organicidade? 201

MIMESE CORPÓREA E CAFÉ COM QUEIJO 211
- Um breve histórico 212
- Mimese corpórea como recriação: uma entrada na zona de vizinhança 224
- Trabalhando a fisicidade e a corporeidade de uma observação 234
- Um exemplo: recriando Mata-Onça. 243
- *Café com Queijo* — uma aplicação poética 251

Conclusão 279

Bibliografia 283

Anexo 1 — Artigos sobre mimese corpórea 297
Anexo 2 — Críticas 308
Anexo 3 — Texto integral do espetáculo *Café com Queijo* 329

A TERRA INTERIOR: UMA INTRODUCÃO

Suzi Frankl Sperber

> Vós que não estais na carne, que sabeis em que ponto de sua trajetória carnal, de seu vai e vem insensato, a alma encontra o verbo absoluto, a palavra nova, a terra interior. Vós que sabeis como alguém dá voltas no pensamento e como o espírito pode salvar-se de si mesmo. Vós que sois interiores de vós mesmos, que já não tendes um espírito ao nível da carne: aqui há mãos que não se limitam a tomar, cérebros que vêem além de um bosque de tetos, de um florescer de fachadas, de um povo de rodas, de uma atividade de fogo e de mármores. Ainda que avance esse povo do ferro, ainda que avancem as palavras escritas com a velocidade da luz, ainda que avancem os sexos um até o outro com a violência de um tiro de canhão, o que haverá mudado nas rotas da alma, o que nos espasmos do coração, na insatisfação do espírito?[1]

Mente e corpo inquietos e avassaladores nos objetivos, na firmeza da busca, na exatidão da execução, Renato Ferracini procurava um caminho para falar sobre a arte de ator. No princípio, envolvia o trabalho próprio, inscrito no do

---

[1] Cartas às escolas de Buda. Em Antonin Artaud. *Cartas aos Poderes*. Porto Alegre: Villa Martha, 1979 (col. Surrealistas, vol. 1).

Lume, de uma aura de mistério: preservava o que era precioso. Também havia uma razão a mais para esta atitude: a dor, ou as dores. Uma, imensa, que atingiu a todos os membros do Lume, e que levou tempo para ser elaborada, foi a morte, em 1995, de Luís Otávio Burnier, idealizador e fundador do Lume, dez anos depois da criação do núcleo de pesquisas teatrais. Passaram outros dez anos, e neste 2005 comemoram-se vinte anos de Lume. A outra dor — menor mas necessária — provinha da exaustão dos exercícios, a partir dos quais brotava a intensidade, que permitia um desbastamento de emoções, memórias, para, no vazio decorrente, ser inscrita outra memória — corporal — da qual brotavam passo a passo movimentos, posições, carregados de potência e que acabavam servindo como células para algo maior. Foi preciso enfrentar mais um desafio: olhar de frente as dores, para verbalizar o melhor possível a intensidade fundamental.

Acompanhei a reflexão de Renato em diversas etapas, como interlocutora e ouvinte de suas enunciações e preocupações. Quando demos juntos dois cursos no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, no Instituto de Artes da Unicamp, coube ao Renato dar a parte prática e a mim discutir os projetos de pesquisa apresentados por cada um dos alunos. A atenção de Renato estava voltada para o problema da organicidade: como o ator consegue apresentar uma encenação mantendo seu corpo e expressão vivos, sem cair na mecanização? A sua investigação tinha duas vertentes: prática e teórica. O presente livro tem a finalidade de revelar as respostas formuladas com relação às questões acima. Ao mesmo tempo, ele queria poder exprimir suas reflexões tentando evitar o que notara ter ocorrido na crítica aos grandes pensadores da arte de ator do século XX. Observara que diante de uma reflexão bem-estruturada sobre criação artística, especificamente sobre artes cênicas — e mais, sobre arte de ator — depois do primeiro impacto dos achados formulados, surgiram invariavelmente também os detratores, que pinçavam algumas expressões, às vezes o léxico empregado ou parte dele, a fim de atribuir à palavra ou expressão um dos seus sentidos, e não aquele com que fora investida pelo *pesquisador. Sabemos que uma única e mesma palavra tem nuanças de sentido importantes quando se procura um verbete em um dicionário. Procurando a palavra* paz, *encontramos no Aurélio Eletrônico XXI:*

1. Ausência de lutas, violências ou perturbações sociais; tranqüilidade pública; concórdia, harmonia: O respeito às leis assegura a paz de uma comunidade.

2. Ausência de conflitos entre pessoas; bom entendimento; entendimento, harmonia: Vive em paz com os vizinhos e colegas.

3. Ausência de conflitos íntimos; tranqüilidade de alma; sossego: Goza de paz absoluta.

4. Situação de um país que não está em guerra com outro: Grandes são os benefícios das épocas de paz.

5. Restabelecimento de relações amigáveis entre países beligerantes; cessação de hostilidades: Breve foi a paz entre os dois países.

6. Tratado de paz: assinar a paz.

7. Ausência de agitação ou ruído; repouso, silêncio, sossego: a paz do campo.

Ainda que as nuanças tenham elos semânticos, assinar a paz não é o mesmo que estimular a concórdia, nem ter harmonia interna.

Portanto, em certa medida o trabalho investigativo e teorizador de Renato Ferracini foi instigado por críticas feitas a Stanislávski, Artaud, Grotowsky ou Decroux, que criavam uma estrutura de reflexão independente do contexto no qual se encontravam, afastando-se da relevância da contribuição. Isto pode levar a que alguns tenham a sensação de que está tudo sempre por fazer.

Renato Ferracini passou a reafirmar as origens teóricas e práticas da metodologia e da técnica do Lume, esclarecendo com outras palavras que não as já publicadas no livro de Luís Otávio Burnier e no seu próprio livro anterior, o fazer do ator a partir do recurso a uma técnica e metodologia, e o seu produto: um espetáculo em particular, mais recente e, pois, com contribuições novas. Ele reconhece a coexistência paradoxal do determinado e do indeterminado, da disciplina do trabalho pré-expressivo e da involuntária espontaneidade do que afinal é reconhecido como matriz; da homogeneidade e *heterogeneidade, do vazio último e da expressão — e, tomando por base tal prática, passou para a sua teorização.*

A partir de um estoque de condições físicas — e de ações físicas que vão variando conforme são trabalhadas —, Renato faz suas reflexões darem um salto para reconhecer uma região virtual, lugar onde ocorrem ressonâncias das corporeidades. Ele mostra como o corpo encontra pontos de contato com o eu e com o público, porque o ator está, aí, livre de qualquer ação simultânea. Nada o surpreende neste momento. O comando intelectual acaba conforme é usada a técnica, liberadora, reasseguradora da ação do corpo. Ele chamou este corpo de intensivo, um corpo de ator que exprime e se expande para além da mera vontade, do mero texto. A fim de melhor nomear a prática — e chamar a atenção para algo que tem nuanças novas sobre o corpo do ator em cena e fora dela, Renato se permitiu criar novos termos. Este recurso corresponde ao fazer da criação literária e filosófica. Ou a toda enunciação que precisa revelar sua novidade, mostrando a diferença entre desejo, intenção, tensão e resultados do ator em cena. Porque para dizer o novo — ainda que em nuanças — as palavras precisam de canto e plumagem, como disse mestre Guimarães Rosa.

Renato poderia ter feito uso da memória recuperadora e atribuidora de sentidos — recurso da teorização da prática. Sua opção recaiu sobre a teorização do corpo em ação pré-expressiva, intensiva e em cena. Falar sobre este corpo e esta ação porá em discussão uma forma diferente de pensar a arte de ator — e a criação de uma dramaturgia sem diretor. É uma nova consciência da arte de ator. Como diz Merleau-Ponty, nenhuma consciência constituinte pode saber da pertença de uma consciência a um mundo "pré-constituído".[2] Esta dificuldade é resolvida por Renato através do aproveitamento inteligente e adequado das concepções de Gilles Deleuze.

Com fineza de espírito, clareza na exposição e sutileza reflexiva, o discurso do instigante livro que será lido por você, leitor, aponta

---

[2] Merleau-Ponty. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, pp. 86-7.

para um nível perceptivo que se encontra por baixo da experiência consciente e da análise reflexiva, e que, por sua vez se constitui em sua base.

A nomeação da arte de ator advém de uma tomada de consciência pessoal, interna, decorrente da capacidade de doação plena dos sentidos tensionados, potencializados. A passagem da percepção dos sentidos próprios para um mundo da criação orgânica, depende de um ato de vontade e da consciência dos próprios sentidos, a fim de suspender a contingência e a singularidade.

Campinas, 2005.

APRESENTACÃO, INFLUÊNCIAS E ALGUMAS OUTRAS COISAS!

> Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela houvesse me dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa.
>
> — FOUCAULT

Esse não é um texto individual! Apresentá-lo, contar a história de sua construção, seria, antes de qualquer coisa, agradecer aos meus mestres. E quando pensamos na palavra *mestre* pode vir à mente aquela imagem de guru, conselheiro, guia, um ser quase inumano, ou supra-humano, detentor dos mais altos valores morais, intelectuais, éticos. Na realidade nunca tive um mestre assim e acredito que nunca terei. Mas olhando para trás vejo meu caminho povoado por muitos e muitos mestres. Ao contrário da imagem de guru, alguns deles foram muito simples, nunca mestres de grandes filosofias, mas mestres de acontecimentos, mestres de discussões, mestres de mesas de bar, de conversas, de frases simples, de colocações inusitadas, mestres daquela hora/lugar específicos. Simples, mas grandes, pois mostravam minhas ingenuidades, minha pequenez, minha teimosia ante o mundo e ante o meu próprio trabalho mesmo sem o saberem.

Foi assim que Luís Otávio Burnier foi meu mestre. Não pelo que me ensinou, mas porque disse que eu, enquanto ator, deveria aprender, buscar, duvidar, recriar, redimensionar. Ele não plantou em mim sementes pontuais, não ensinou uma filosofia do ator específica ou uma técnica de ator única. Fez muito mais que isso! Ele me deu a possibilidade de continuidade, de fluxo, de saber que no trabalho de ator nada está pronto ou acabado, descoberto ou finalizado. Assim, ele engana o tempo, desvincula-se de sua carne e lança em mim um *continuum* de trabalho e de busca. Em alguns momentos ou colocações desse texto aparentemente me afasto de Luís Otávio porque discordo dele em pontos específicos de suas visões sobre o trabalho do ator. Mas são, justamente, nesses momentos que estarei mais próximo dele; serão esses os momentos em que serei mais fiel a ele, pois serei leal a esse *continuum* de mudança, revisão e redimensionamento de trabalho que ele mesmo plantou em mim.

Mas tive muitos outros mestres para construir esse texto. Carlos Simioni foi meu mestre, não porque me ensinou a incorporar elementos pré-expressivos durante minha formação de ator, mas porque me disse, quase por acaso, em uma poltrona de avião, que "estados" corporais são ações físicas no espaço, e isso gerou páginas e páginas desse trabalho. Ana Cristina Colla foi minha mestra, não porque tive com ela, no passado, oito anos de uma vida de descobertas conjuntas; não porque hoje é minha irmã e conselheira, mas porque me disse, em sua terra natal, no interior de uma casa do século XIX, ao ler dois parágrafos desse texto, que eu devia me afastar, nem que fosse um pouco, de meu caráter romântico -- quase romanesco — colocando também as dificuldades intrínsecas a qualquer grupo ou proposta de trabalho. E em função dessa "crítica", páginas foram construídas, outras reconstruídas. Além disso, quanta inspiração ao ler sua tese-poesia sobre o trabalho do ator! Quão longe estou dessa capacidade de transformar vivências, trabalhos e conceitos em poesia! Raquel Scotti Hirson certamente foi co-autora desse texto, não pela força de seus olhos atentos a tudo, mas por nossas discussões conjuntas, em poltronas de avião, ônibus e em quartos de hotel durante nossas turnês. Conversas sobre a relação entre processos intensivos, virtualidades, memórias e o nosso trabalho. Muitos dos conceitos aqui colocados foram clareados, reescritos e redimensionados em função dessas conversas. Também foi co-autor desse texto Ricardo Puccetti, não porque com sua força de trabalho me surpreende, mas porque, em um momento fugaz, no frio de inverno da região sul de nosso país, no meio de uma demonstração conjunta, com uma frase muito simples — "a relação entre as matrizes em jogo modifica as próprias matrizes, gerando novas matrizes pelo próprio jogo" — gerou uma fenda de pensamento para que eu refletisse muito mais seriamente sobre uma zona de jogo, zona de turbulência[1] incorpórea, mas imanente em relação ao corpo-em-arte do ator. Outros mestres próximos: Suzi Frankl Sperber, não porque é simplesmente brilhante e a pessoa mais lúcida, inteligente e sensível que conheço, mas porque me forçou a falar em nome próprio, a não ter um padrão acadêmico dentro da própria academia. Suzi lançou-me às margens do próprio liceu universitário e nesse território-borda verifiquei que rugia uma nova-outra-academia, mais livre, menos engessada. Percebi, aí, que a academia respira. Suzi instigou-me a ser "eu" em cada palavra, não no sentido de fazer um trabalho pseudopersonalizado, recheado com historinhas e dramas pessoais, "euzinhos sobrepairantes", mas ao contrário, ser um "eu" aberto em relação a todas as partículas e pensamentos que correm comigo, ao meu lado, "entre" mim e o outro. Pensamentos que dialogam com minhas inquietações. Enfim, ensinou-me a ser um "eu" diluído, eu-impessoal, e não pontual. Ivan Santo Barbosa, não porque foi meu orientador, mas porque me acordou, ainda no mestrado, com uma frase que, acredito, ele nem recorde mais: "Renato, me irrita profundamente essa sua mania de explicações redutoras objetivistas". Hoje, a cada frase de qualquer coisa que escreva, de qualquer palavra em palestras proferidas, essa frase ecoa em meus ouvidos, como um eterno lembrete de tentativa de fuga de uma redução simplista e racionalista de meu próprio trabalho. Meu irmão, Alexandre Ferracini, foi meu mestre, não porque é meu irmão, mas porque me explicou com uma sobre-humana paciência em função de minha ignorância, conceitos filosóficos que muitas vezes pareciam ser intransponíveis dentro de minha mentalidade prática de ator.

---

[1] Durante o trabalho falaremos dessa "zona de turbulência" de maneira pormenorizada.

Outros mestres-momentos: Fernando Villar, grande amigo e professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília — UnB, pois em uma conversa dentro de um ônibus, apresentou-me o conceito de *punctum,* de Barthes, tão importante nesse texto para um possível entendimento do que chamo corpo-subjétil e dentro dele "estados" corpóreos. Um morador de rua, outro grande mestre, que, com uma simples frase, depois de ter assistido um espetáculo cujo ator havia aplicado o processo de mimese corpórea[2] observando um amigo dele, resume aquilo que há tanto tempo tento explanar: "você estava na voz do Marquinho!". Quando li essa frase, no relatório de meu co-orientando — Eduardo Okamoto — em um trabalho final de iniciação científica sobre a mimese corpórea de moradores de rua, simplesmente pensei: quantas páginas terei de escrever para destrinçar essa frase! Grande mestre. Poder de síntese. E todos os alunos-atores que, em um processo de generosidade, colocaram-se em minhas mãos, mesmo que por curtos períodos de tempo, foram grandes mestres para mim. Grandes e valorosos mestres. Se soubessem como minhas mãos estavam vazias! A cada vez que via o desespero em seus olhos ante a impotência de uma recriação de ação, de um exercício exaustivo, de um "estado" que eles não compreendiam corporalmente, era como se olhasse diretamente em um espelho do tempo, vendo-me em meu próprio início, revendo meu próprio desespero e minha angústia ante esse trabalho. Esses olhos — espelhos dos meus — davam-me forças e estímulos para que criasse exercícios, pesquisasse trabalhos, gerasse processos, buscasse caminhos mais curtos para que o corpo "compreendesse" mais rapidamente os princípios e elementos técnicos e orgânicos propostos a cada trabalho. De todos os mestres-alunos um agradecimento muito especial ao Eduardo Okamoto, à Fabiana Fonseca, à Laura Argento, à Melissa dos Santos Lopes e à Alice Possani pela coragem de quase um ano e meio de trabalhos e descobertas conjuntas, no qual Eduardo Okamoto, por um lado, trabalhava sua iniciação científica e eu, por outro lado, verificava algumas experiências práticas na transmissão da mimese corpórea como pesquisa para o doutoramento. Principalmente a esses, mas também a todos os outros que participaram de oficinas práticas com duração menor, devo, aqui, muitas páginas e também muitas e muitas desculpas: quantas vezes, por minha pura incapacidade, esses olhos partiam, ainda, em desespero!

---

[2] Apesar de Luís Otávio Burnier utilizar a grafia grega — *mímesis* — em sua obra e eu também utilizar essa mesma grafia em meu trabalho anterior, preferi, nesse texto, utilizar o termo *mimese*, palavra portuguesa para *mímesis*.

E há também os mestres do teatro que nem mesmo me conhecem. Mas eu os conheço, por meio de seus escritos e suas influências, e que modificaram meu olhar sobre o mundo, sobre a vida e sobre meu trabalho. Sem eles, esse texto seria, simplesmente, inviável: Constantin Stanislávski, dentre todos, creio eu, o maior mestre, pois, se não foi o primeiro, talvez tenha sido o que mais profundamente mergulhou na pergunta que até hoje é feita: o que é a arte de ator? Quais são seus elementos constituintes? Stanislávski buscou e pesquisou, no trabalho do ator, sua organicidade, sua "vida" e sua ética. Preocupou-se em fazer que o ator buscasse, em seu próprio corpo, os elementos necessários para a articulação de sua própria expressão. A partir do momento em que Stanislávski coloca o trabalho *sobre si mesmo* como condição precedente para o trabalho com *a personagem*, ele re-inaugura e reconsidera um vetor: o ator como criador fundamental de sua própria arte. E são nesses braços fortes criados por Stanislávski que esse texto se deita. Jerzy Grotowski, aquele que acreditou em uma suposta "santidade" do ator e dentro dessa crença realizou um dos trabalhos mais profundos sobre sua arte, criando, não normas de atuação, mas uma "via negativa", uma fuga de clichês e *doxas*[3] para que o ator pudesse construir, também, sua própria expressão. A Grotowski devo, nesse texto, principalmente, essa postura e busca de uma "não-construção", de uma desautomatização e uma possível reconstrução de um corpo-em-arte para o ator. Em Grotowski poderemos até mesmo questionar e duvidar de sua visão "Crística", santificada e metafísica do trabalho do ator, mas é difícil duvidar dos resultados e caminhos concretos que essa visão deixou enquanto legado prático de trabalho. Antonin Artaud: visionário, destruidor e ao mesmo tempo construtor, fugitivo de normas e preconceitos, meu mestre do grito, da inconformidade, o mestre da linha de fuga do pensamento, do corpo desorganizado, do ator como *atleta afetivo*. A ele devo minhas inquietações e minha visão e crença em um ator como potência de desejo e transformação dele mesmo e do outro em cena; a atuação como possibilidade de novas maneiras de sentir; a arte teatral como uma nova possibilidade de existência. Étienne Decroux, meu mestre-avô, poeta do corpo, criador do mimo contemporâneo. A ele devo o culto à técnica e à forma enquanto vida, mas não a técnica que sufoca o ator em regras normativas, mas ao vínculo direto, não dualista, entre forma/organicidade; a técnica enquanto implosão da mecanicidade. Bertolt Brecht, meu mestre da visão do ator como rede, como conexão e conector do lado de fora ao lado de dentro e vice-versa, o ator como filho de seu tempo, filho de sua época. A ele devo minha visão do ator como potência de revolução. Eugenio Barba que, seguindo o caminho de Grotowski, busca um "ator dilatado", mergulha na pesquisa de elementos pré-expressivos, cria a Antropologia Teatral, aproxima manifestações teatrais orientais e ocidentais, tudo para buscar entender os mecanismos motores e orgânicos do atuante. A Barba devo a organização prática e teórica desses princípios pré-expressivos e também o grande processo e aventura de viver em grupo, criar em grupo, gerando um espaço de agenciamento de desejo para inquietações de lobos, que são matilhas, agrupadas em uma grande Matilha.

---

[3] Poderíamos dizer que as doxas são formas de expressão, práticas ou pensamentos vinculados à opiniões gerais, geralmente rasas e correntes.

E há também os mestres-opositores. Pensadores e diretores como Herbert Blau e Philip Auslander, mestres que se opõem a algumas questões que eram aparentemente óbvias para mim: a "presença" do ator, a visão de Grotowski, de Brecht, de Artaud e mesmo de Stanislávski sobre a atuação e sobre o ator criador. Mas grandes mestres, pois, justo porque duvidam, criticam, revisam, nos abrigam a também revisar e rever nossos conceitos, nossos paradoxos, a ampliar nossa capacidade de olhar, de pensar e de conceituar o teatro e a arte de ator.

E há também os mestres não teatrais. O primeiro é Luiz Orlandi, um não ator, não diretor, não teórico do teatro, mas um filósofo. Mestre, pois assistiu aos espetáculos do Lume e se deixou afetar, e, afetando-se, afetou-nos com uma carta publicada em nossa *Revista* n.º 1. Carta belíssima, na qual se pode ler:

> Nessas privilegiadas ocasiões, nossas subjetividades entraram em uma espécie de anonimato, coisa um tanto rara nesse tempo de orientação da teatralidade no sentido da excessiva projeção de euzinhos sobrepairantes. Nossas subjetividades despiram-se de seus macrobloqueios personalistas, mergulharam num enleio singular, liame tornado possível graças ao poder de abertura que os signos de sua arte exerceram sobre a disponibilidade precária que nos retém como prisioneiros de nossos respectivos cotidianos (1988, p. 36).

Ouvi nessas palavras ecos de Grotowski, de Brecht, de Stanislávski, de Artaud. Quais seriam os filósofos que falariam essa língua teatral em linha de fuga? Acabei chegando em Gilles

Deleuze. Mas como um mero ator, como eu, pode ler um filósofo dessa magnitude? Mesmo pensando assim, teimosamente o lia e vislumbrava, dentro de minhas não-correlações e de minha leitura filosófica "ruim", cada vez mais pontos de contato entre os conceitos colocados por Deleuze e a arte de ator — ao menos a arte de ator como a penso. Até que, um dia, li, e ao mesmo tempo ouvi o próprio Deleuze sussurrando em meus ouvidos, caçoando de minha "insegurança":

> A filosofia precisa de compreensão não-filosófica tanto quanto de compreensão filosófica. Por isso é que a filosofia tem uma relação essencial com os não-filósofos, e se dirige também a eles (Deleuze, 1992, p. 203).
>
> Corpo sem órgãos, conheço gente sem cultura que compreendeu imediatamente, graças a seus próprios "hábitos", graças a sua maneira de se fazer um (Deleuze, 1992, p. 17).
>
> A boa maneira para se ler hoje, porém, é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção [. . .] Não há questão alguma de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são como sons, cores, ou imagens, são intensidades que lhe convém ou não, que passam ou não (Deleuze & Parnet, 1998, pp. 11 e 12).

E foi assim que passei a ler a filosofia de Deleuze, e depois de outros: como conceitos coloridos, que me serviam ou não; como músicas, que me deleitavam ou não. Quando digo que um conceito serve a mim, significa que ele é importado, relido, recriado em meu próprio plano, pois em algum ponto a borda desse conceito perpassa por dentro, através e por sobre algumas inquietações causadas por minhas reflexões sobre a arte de ator. Deleuze acabou, naturalmente, me levando a Foucault, a Nietzsche, a Espinosa, a Bergson, a Guattari, a Levy, a Derrida. Li todos esses autores como ator, ou seja, como criador buscando outras criações. Li toda essa filosofia como um não-filósofo e tive dela, certamente, compreensões muito mais criativas e artísticas que filosóficas. Desses novos mestres, alguns bem incompreendidos (mas, segundo Deleuze, não há nada a compreender!) não devo absolutamente nada de filosofia, *per si*, mas devo a abertura para a possibilidade de uma reflexão e um pensamento criativo sobre a arte de ator. Devo ferramentas conceituais recriadas para meu próprio plano, o plano do corpo-em-arte. Devo a eles não a possibilidade de reflexão **sobre** a arte de ator, já que esse pensamento-corpo-em-arte habita um outro plano, diferente do discursivo, mas possibilitou sim, uma **criação de pensamento** da arte de ator. Uma diferença aparentemente sutil, mas absolutamente transformadora para mim!

Aos acadêmicos de cartilha e gabarito, assentados em seus pensamentos-padrão, digo: esse é meu cabedal teórico, tanto teatral como conceitual-filosófico, e isso talvez baste dentro de seus respectivos planos de organização. Mas aos amigos, atores, artistas, amantes da criação e da liberdade de pensamento em todos os níveis, digo que essas são minhas influências, meus roteadores de pensamento, minhas fissuras de reflexão, meus reorganizadores conceituais, todos amalgamados em um plano intensivo que se conecta e reconecta em uma grande rede de territórios desterritorializados re-agenciados.

Há ainda aqueles que ajudaram a construir esse texto de muitas e muitas outras formas indiretas. A esses agradeço de maneira profunda: Barbosa, com sua eterna postura de prontidão e ajuda; Dona Nair, pelos bolinhos, tortas e bolos que continuam a fazer a alegria das tardes do Lume; Eliete que, recém-chegada a nosso convívio, já encantou a todos com seu sorriso franco e aberto; Jesser, pelo companheirismo em minha trajetória artística; Rosângela, responsável, no Lume, por nossa biblioteca, videoteca e arquivos em geral, pelas tantas vezes que a aborreci para pesquisar e buscar um pequeno recorte de jornal, entrevistas em revistas e tantos e tantos outros papéis. A ela também peço desculpas por sempre estar bagunçando o arquivo do Lume; Naomi, pela ajuda na revisão de minhas traduções; Henriquetta, pela paciência, carinho e sensibilidade na realização das gravações, edições e roteirização do espetáculo *Café com Queijo* para a realização do DVD; Cláudia, pela gravação desse espetáculo; Pedro Pamplona, pelos desenhos (sei que são bem simples, mas sou um péssimo desenhista e tive de pedir ajuda!); Adriana Resende, pelas digitações das críticas e reportagens de jornais e revistas e "secretariado" geral; Lili e Abel, a esses agradeço por simplesmente existirem; Roberto Mallet, pelas conversas teatrais regadas a cerveja e que, muitas vezes, invadiam a madrugada nos botecos de Barão Geraldo; Simone Aranha e Adilson Roberto Leite pelas primeiras leituras entusiasmadas e críticas; e para finalizar, eu não poderia deixar de mencionar e agradecer profundamente à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo — a Fapesp, que viabilizou financeiramente todo esse projeto, desde a pesquisa até essa publicação.

Por tudo isso colocado acima é que esse texto não é individual, mas foi escrito por todas essas mãos, trabalhos, influências, sorrisos, corpos, cabeças, posturas, frases, pensamentos, inquietações, fissuras, bolinhos de chuva em tardes chuvosas, fendas, saltos, entusiasmos, pontos, linhas, conversas, hélices, fusos que se diagonalizam em turbilhão sem eixo central, mas com um personagem em constante sobrevôo que paira acima de tudo isso: o corpo-em-arte — corpo-subjétil.

CONFISSÕES PARCIAIS PARA UM ENTENDIMENTO GERAL

> Não existe meio mais seguro para fugir do mundo do que a arte, e não há forma mais segura de se unir a ele do que a arte.
>
> — Goethe

> A arte diz o indizível; exprime o inexprimível, traduz o intraduzível.
>
> — Leonardo da Vinci

Diário de Trabalho
sexta-feira, 10/2/1995

O trabalho é difícil! Não escrevi antes, pois achava que não havia o que escrever. Na verdade eu diria que o trabalho está difícil! A liberdade é fantástica quando se sabe o que fazer com ela; porém, quando ela é maior que você, ela te devora, prende e você fica impotente como diante de uma montanha.

Quando busco formas físicas, o trabalho não funciona. [. . .] Apesar de ainda não ter certeza do que significa "plenitude", existem momentos, nesses dias, que eu poderia dizer "estar pleno", mas verifiquei, pela primeira vez, que estou encurralado entre muros. Algo gritava por sair, aparecer e eu envergonhava-me de minha pequenez. Ia para um canto da sala e daria tudo para estar só, mas não estava! Todos estavam no mesmo desespero que eu, e isso não me confortava, em absoluto. E no canto da *sala, tentando esconder-me, dava um pouco de vazão a tudo aquilo que, na verdade, não parecia ser novo. Parece que o vício corporal filtra a vida e mistura nela elementos impuros. E no momento da forma a plenitude pré-sentida parece não estar tão plena assim. Sei que preciso destruir os muros, não com máquinas prefabricadas, mas com ferramentas manuais. Como estou do lado de dentro do muro, não faço idéia da espessura dele e isso me assusta.*

Essas palavras foram escritas no início de 1995, três dias antes da morte de Luís Otávio Burnier. Havia apenas dois anos que começara meu treinamento no Lume. Nessa época, iniciávamos o trabalho às sete horas da manhã e treinávamos até ao meio-dia, ininterruptamente. Todos os dias, de segunda a sábado. Nos feriados nacionais e internacionais estávamos lá, treinando. Para desespero de minha mãe, católica fervorosa, até na sexta-feira santa trabalhávamos. Pecado, dizia ela. Mesmo pecador, durante o carnaval, dormia cedo em frente à televisão assistindo aos desfiles e bailes carnavalescos, pois no dia seguinte, muito cedo, treinávamos. Naquele tempo, 1995, um recém-inaugurado chão de madeira dava um pouco mais de conforto à minha musculatura. Antes treinávamos em chão de cimento, um cimento frio pintado de verde, que acabou batizando nossa sala de trabalho: até hoje ela é chamada de Sala Verde.

Mesmo com todo esse esforço, quando em sala de trabalho, naquelas manhãs intermináveis, quase sempre entrava em desespero, pois não conseguia caminhar. Via-me um ator frio, vazio. O suor que corria pelo meu rosto parecia não me presentear com "vida", mas, no fundo, parecia rir de mim. Desespero era a palavra. Todos os dias devia me chocar com meus limites, que eram (e são!) muitos. Ultrapassar esses limites corpóreos e vocais era a minha meta. Mas quase nunca conseguia. Sentia-me pequeno, franzino, fraco ante mim mesmo. Via-me encerrado em muros, como nos dizeres acima, patinando no mesmo lugar, afundado em areia movediça — e quanto mais me movia, mais me afundava. E pensei — por que estou nessa? O que busco realmente? Não seria mais "racional" continuar sem a necessidade de entrar em duelo comigo mesmo todas as manhãs? Ora, a vida deveria ser muito mais simples na ignorância passiva de não enfrentar nenhum limite. Quase desisti. E acredito que nesse momento você, leitor, possa também estar quase desistindo de ler esse texto, pois deve estar se perguntando: qual a função dessa confissão pessoal, quase passional?

Na verdade creio que quase todas as questões pertinentes à conduta do trabalho do ator[1] se encontram dentro dessa pequena confissão. O que busca o ator quando procura uma "vida-em-arte" de seu corpo em Estado Cênico?[2] O que procura o ator quando, não buscando nem fama, nem reconhecimento da mídia, nem um reconhecimento dito "social" e grandiloqüente, pensa *apenas* em um sentido realmente artístico em seu fazer teatral e, assim, doa-se a essa causa chamada "vida" teatral, organicidade corporal? Ou mais especificamente, o que busca o trabalho do Lume que encontrou eco em minha pessoa enquanto ator? E finalmente, o que eu realmente busco no trabalho do ator? Em nome de que abdicar — no passado dos dizeres acima — do tempo, da estabilidade, do equilíbrio emocional? O que leva um ator, todos os dias, mesmo angustiado, mesmo contra a vontade, a enfrentar seus limites físicos e emocionais? O que há de novo, ou de antigo renovado, nesse teatro-arte que chama tão alto, que seduz com tamanha volúpia?

---

[1] Apesar de o foco desse trabalho estar centrado em um suposto "trabalho de ator", pois, dentro de uma questão meramente profissional ou acadêmica sou um ATOR e refletirei, aqui, a minha prática de trabalho, acredito que podemos aplicar essas considerações, de forma mais genérica e sempre ponderando pequenas diferenciações, ao trabalho do atuante, seja ele ator, dançarino e/ou performador. Acredito que as bordas que definem o campo de atuação desses artistas cênicos sejam, hoje, por demais maleáveis. Convém dizer ainda que a divisão entre teatro e dança, ou ator e dançarino não existe em manifestações cênicas orientais. Portanto, nesse trabalho, quando digo "trabalho de ator", estou dizendo também, de certa forma, trabalho do atuante, seja ele ator, dançarino ou performador.

[2] Chamo de Estado Cênico o momento específico em que o ator se encontra na ação de atuação juntamente com o público e com todos os elementos que compõem a cena. Prefiro usar a expressão *Estado Cênico* ao geralmente usado *Estado de Representação* ou ainda *Representação* pois acredito que o conceito de *representação*, mesmo não sendo usado nesse trabalho dentro de um território filosófico, pode gerar distorções na conceituação do trabalho do ator, já que esse termo possui carga conceitual histórica densa e pela massa enorme dessa carga pressionará, certamente, o conceito teatral de *re-presentação* que, dentro do território teatral, pode ser simplesmente pensado enquanto atuação, ação de atuar. Se rebatido ao seu conceito filosófico, devemos esclarecer que o ator não se coloca no lugar de algo, não representa algo. Ele não é uma imagem imperfeita colocada no lugar de uma outra imagem. Ele não é, portanto, uma segunda presença que está no lugar de uma primeira presença que não está ali, seja de uma suposta personagem, seja de uma imagem, seja de uma estado emotivo. Na verdade, o ator cria uma ação poética recriada a cada instante no momento em que atua, age em cena. Ele não se coloca no lugar de, mas cria um espaço único, uma ação única que gera um acontecimento também único. Em meu primeiro trabalho usei esse mesmo termo *representação* para dizer justamente desse

Tento olhar para trás e perceber onde está o ponto, o *big-bang* que detonou essa paixão por dissecar a arte de ator e principalmente buscar sê-lo em seu sentido mais profundo. Sei que não foi uma escolha simplesmente racional. Ela também veio de uma paixão fulminante, quase adolescente, depois de ter assistido, em 1991, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o espetáculo *Kelbilim, o Cão da Divindade* (1988) — primeira experimentação das pesquisas práticas do Lume — dirigido por Luís Otávio Burnier, tendo Carlos Simioni como atuante. Lembro-me, até hoje, da sensação durante o espetáculo. Uma sensação que comumente se diz física (como se fosse possível existir outra!). Sensação de estar retalhado internamente, ao mesmo tempo que o corpo parecia leve, branco por um lado e lacrimoso

---

momento criativo do ator, diferenciando-o da interpretação. Disse, ali, que o ator não interpreta, ou seja, não se coloca no lugar de, mas representa no sentido de agir, criar, atuar. O termo *representação*, utilizado em meu primeiro trabalho deve ser entendido dentro dessa concepção e não dentro de uma concepção de estar no lugar de. Já para esse trabalho resolvi abolir o termo *representação* visto que, por mais cuidado que se tome, ele sempre remeterá para seu conceito filosófico, de uma forma ou outra. No entanto, para ser fiel às citações de diretores, atores e pensadores de teatro que utilizo nesse trabalho, mantenho o termo *representação* sempre que ele aparece. Mas, nessas mesmas citações, quando realizada dentro de um território teatral, esse termo deverá ser entendido como "atuação" ou ainda "Estado Cênico" e não em seu conceito filosófico ou num "estar no lugar de".

por outro. Dicotomia sensitiva. Conseguia apenas respirar profundamente, como se a respiração me auto-reorganizasse, desembaraçasse minhas linhas. Eu era fluxo e refluxo contínuo. Pulsava. Sentia a arte do corpo, um outro-corpo-arte, me afetando como um momento sacro que detona, explode e ao mesmo tempo reintegra, naquele ponto íntimo, mágico e inapreensível do corpo, a lama e as estrelas. Mas era uma reintegração reconfigurada: agora lamas brilhantes e estrelas opacas e sujas. Tive sensação parecida, alguns anos depois, quando olhei para o quadro *O Cipreste* de Van Gogh. A arte, quando "viva", tem esse poder de desorganizar, recriar, renovar, devir. Mas renova e desorganiza o quê? Corpo? Espírito? Pensamento? Naquele momento não saberia responder (não que hoje eu saiba!), mas alguma coisa, eu sentia, se movia. Como artista resolvi, então, buscar um teatro no qual o corpo tivesse, de alguma forma, um certo poder de reorganização, minha e do outro. Certamente é um objetivo pretensioso, soando ambicioso até, mas é uma certa utopia que me faz caminhar, buscar, pesquisar.

Na verdade, a pretensão de uma afirmação dessas pode residir no fato de que, tendo eu o suposto poder de construir ou reorganizar algo primeiramente em mim e depois, talvez, no outro que me assiste, possa eu, enquanto ator, me colocar como "ser superior" diante do público, tanto técnica, artística, política e ideologicamente. Enquanto atores acredito que ao acharmos que encontramos uma suposta "verdade" cênica, "essência" humana ou ainda uma idealização e utopia política, colocamonos, de certa forma, em uma relação de hierarquia superior com o público.

Não. Absolutamente, não é essa a idéia. A questão reside no fato de que me trabalhando em sala anteriormente, eu possa, no momento da atuação, realizar uma **troca** com o público, em um nível, ao menos, menos formal e artificial que no cotidiano. E essa "troca" não pode ser relacionada à comunicação, mas, sim, a uma espécie de criação, ou ainda, influências múltiplas entre ator e espectador, entrecorpos, em um plano evidentemente artístico, ou seja, em um plano outro, no qual toda a complexidade e profundidade desse "entre" possa ser vivida, percebida, sentida. Como dizem Deleuze e Guattari: "não nos falta comunicação, ao contrário, temos comunicação demais, falta-nos criação. *Falta-nos resistência ao presente*" (1992, p. 140 — grifo dos autores). Claro que essa "troca" pode ser, até certo ponto, "manipulada" pelos elementos cênicos mas, dentro dessa mesma manipulação, seria bastante instigador se essa possibilidade de "troca" enquanto criação conjunta e principalmente enquanto "resistência" fosse colocada.

O teatro, penso hoje, é a arte da relação enquanto implosão e reestruturação dessas mesmas relações. Como diz Grotowski: "a essência do teatro é um encontro" (1997, p. 48) ou "o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas" (1997, p. 50). E como eu poderia pensar em manter uma relação menos automatizada — ou ao menos, "artificial" em outro plano sensorial e sensitivo — se me colocasse em uma relação de superioridade?[3]

Esse objetivo de "partilhar com o corpo" não se traduz em resultados práticos; ele, em si, não determina sermos bons ou maus atores, não determina qualidade, ou julgamento de qualidade de um trabalho; é simplesmente um fluxo de vontade de busca, potência de busca. Busca de *tentativas* de partilhas e trocas com o público em outros planos, e por isso meu grifo na citação de Brook. É mais uma postura pessoal do ator, um determinante de ação, que um resultante qualitativo. Em outras palavras: essa vontade de partilha, em si mesma, não determina um bom trabalho de ator, mas determina a vontade de trabalho, e esse trabalho cotidiano sistemático é o que pode, um dia, vir a determinar qualidade. E esse desejo ou ambição, essa vontade quase telúrica é, justamente, o combustível que faz que eu trabalhe, na *práxis,* por uma constante revolução pessoal, unitária, minha e do ser humano que me assiste; revolução, essa, que acomete o homem diante de uma obra artística. E não pensemos nessa revolução como algo que "mudará o mundo", como uma grande revolução histórica, social, científica e filosófica. O teatro não mudará o mundo. Ele, talvez, nem mesmo mudará o seu bairro. Essa revolução que canto nessas palavras implica, na verdade, pequenos deslocamentos de linhas, pontos e partículas que nos constituem; pequenas implosões de visão e de micropercepções sensíveis do outro, da diferença; pequenos saltos para que não fiquemos parados no mesmo lugar, mesmo que isso aconteça naquele local e naquele momento efêmero e fugaz do espetáculo. Uma revolução do aqui-agora-pelo-teatro. Uma revolução singularizada, suscitada por linhas de fuga que não vão ao Absoluto total, nem a uma essência única, mas linhas de fuga positivas e ativas, que, se acaso partem inicialmente desestruturando, retornam para um outro ponto, remetendo-nos para uma zona outra, embaralhando nossas linhas, reconstruindo uma visão afetiva distinta do mundo, de si, do outro, mesmo que seja naquele instante efêmero. A arte do corpo, arte de ator enquanto revolução do um a um em um tempo aqui-agora. O teatro como a arte do encontro.

---

[3] Peter Brook coloca o mesmo: "não quero tocar o espectador. É preciso com urgência se desvencilhar dessa idéia de que aqueles que fazem o espetáculo estão lá para passar uma idéia, uma mensagem, numa relação superior. A idéia de que nessa relação há um elemento de desprezo. Algo como «nós somos mais inteligentes, mais sensíveis, politicamente mais espertos». Nosso trabalho é uma exploração extremamente íntima, na qual tentamos, às vezes utilizando métodos, atingir a possibilidade de partilha. Se o ator toca o público é porque o público toca o ator, e cria-se um ciclo, um «feedback»" (Brook, 2000(2), pp. 78-9 — grifo meu).

Mas essas questões, para o universo do trabalho do ator, não são especulações filosóficas e teóricas. Toda essa vontade de busca, partilha e troca pode ser recriada em um sentido prático; uma busca no corpo, na *práxis* de trabalho. Somente assim ela se distancia de possíveis denotações metafísicas ou oníricas.[4]

O ator busca, como artista, fazer que o outro ser humano que o assiste se desorganize — se ressignifique — se reorganize. Para tanto, ele precisa, cotidianamente, desorganizar-se — ressignificar-se — reorganizar-se em sala de trabalho e na relação com o seu público, tentando criar com o corpo um espaço outro, um tempo outro, um campo de intensividades. Condição *sine qua non*. "É a representação como ato de transgressão" (Grotowski, 1997, p. 16). Uma transgressão de e na relação, consigo mesmo, com o outro ator e com o público. Esse é o *feedback* que, em última instância, acaba gerando uma revolução singularizada no aqui-agora teatral. A revolução, para esse ator, é uma revolução unitária e nuclear; uma tentativa de auto-redimensionamento. É buscar ir, no trabalho pré-expressivo, em sala, a extremos pessoais, a bordas de seu corpo e energias cotidianas que são estratificadas, agenciadas, adensadas, aglomeradas, transformando toda essa busca pessoal em ações físicas orgânicas que serão, em sua recriação, no momento do Estado Cênico, os enunciados que realizarão a troca com o público, numa relação em zonas e planos outros. Plano da arte.

---

[4] "É fácil sonhar fazer alguma coisa de profundo. É muito mais difícil fazer efetivamente alguma coisa de profundo. Diz um velho provérbio russo: se você

Essa conduta de trabalho e, mais que isso, essa vontade de busca prática, é o que me fez, no passado, levantar todas as manhãs para treinar, buscar, pesquisar e hoje me faz continuar, me dá força para não desistir e continuar buscando. É o que me faz escrever essas palavras e, principalmente, é o que me faz entrar em cena e continuar.

Buscar desautomatizar, buscar desorganizar e reorganizar o corpo: um trabalho, a princípio, solitário. Mas em meu caminho, felizmente, encontrei pessoas que também possuem o mesmo desejo de busca na construção de um corpo nômade,[5] um

---

for ao campo, elevar o olhar e der um salto em direção às estrelas, você somente cairá na lama. Freqüentemente nos esquecemos dos degraus. Mas os degraus devem ser construídos. Isto, Grotowski nunca esqueceu. Podemos nos perder facilmente pensando no profundo aspecto metafísico do trabalho de Grotowski, e esquecer a soma de sacrifícios e esforços práticos que está por detrás de seu resultado" (Richards, 1993, p. 19 — tradução minha).

[5] "A vida do nômade é intermezzo. [. . .] O nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço e aí reside seu princípio territorial. Por isso é falso definir o nômade pelo movimento [. . .] o nômade é aquele que não parte, que não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta

corpo borda e limiar. Dessas pessoas encontradas, as mais próximas, formam um grupo chamado Lume, e alguns deles caminham juntos desde 1985. Minhas apreensões se somaram a esse mesmo grupo em 1993, e juntos, em nosso nomadismo, acabamos encontrando, pelo Brasil e pelo mundo, outros grupos e corpos com buscas similares, e que acabam constituindo uma grande família sem território que se auto-sustenta em suas inquietações.

Estar em grupo é ser singular e plural, homogêneo e heterogêneo ao mesmo tempo. É viver essa postura de trabalho no cotidiano e no extracotidiano, na sala do escritório e na sala de trabalho. Viver e criar em grupo é saber e assumir sem medo que, enquanto no plano artístico buscamos uma desarticulação e um redimensionamento de nossos corpos e da obra teatral, no plano cotidiano percebemos que nossas relações internas, enquanto seres humanos, podem ser agenciadas, articuladas, programadas, viciadas, artificializadas pela nossa história pessoal, social e do próprio grupo. Contradição inerente e intrínseca. Estar em grupo é agregar matilhas em uma grande Matilha, com todas suas contradições e multiplicidades. Matilha de homens-lobo — cada qual, em si mesmo, matilhas — que possuem em comum somente correr na mesma direção assumindo as próprias diferenças e tentando, cada matilha, afetar e se deixar afetar por essas mesmas multiplicidades outras, renovando e recompondo a grande Matilha. Viver em grupo é viver uma aspiração de trabalho, mesmo que seja virtual, e se pautar

---

recua, onde a estepe ou o deserto crescem e inventam o nomadismo como resposta a esse desafio. [. . .] É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário [. . .]. Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização" (Deleuze & Guattari, 1997(2), pp. 51-3). Nesse sentido um corpo nômade seria aquele que se agarra a seu próprio espaço criado, a sua própria linha de fuga. Lança-se em desterritorialização para construir um território "sobre" essa desterritorialização gerada por ele mesmo. Nesse sentido, um corpo-em-arte é um corpo nômade por excelência.

nela como ponto aglutinador. Viver em grupo é criar uma microssociedade, com suas próprias leis, jargões e até mesmo língua. Uma língua dentro da língua.[6] "Não é «outro teatro» que nasce. Outras situações é que começam a ser chamadas de teatro" (Barba, 1997, p. 222).

Colocando um olhar negativo para essa questão, muitos podem afirmar que essa visão grupal acaba gerando supostos "guetos" fechados em si, criando indivíduos solipsistas que formarão um grupo também solipsista sem nenhuma relação com o dito *socius*, criando estéticas e linguagens herméticas, endógenas ou se pautando, de forma ingênua e ignorante, em tradições ultrapassadas. Na verdade, prefiro olhar para a questão do grupo teatral com um olhar muito mais positivo, pois acredito que podemos gerar o espaço, criar os meios, cavar um território para nossos desejos e aspirações. E se for necessário ir além: gerar o espaço do espaço, a fenda da fenda, o território do território até o limite no qual seja possível respirar. Um território no qual essas aspirações e desejos possam ter, senão um "livre curso", mas ao menos a possibilidade de existência. E quando digo desejo, não o digo como uma substância que preenche um espaço de falta, um espaço vazio causado por uma maquinaria social que gera buracos artificiais de consumo que são preenchidos com a satisfação de desejos numa eterna relação de busca de prazer. Não digo desejo como preenchimento de uma falta, um buraco construído artificialmente, gerando um regozijo de desejo também artificial. Não. Quando digo desejo falo de um desejo de fugas desses desejos que suprem faltas. Falo de um desejo que, antes de suprir uma falta, nos impulsiona para a construção ou reconstrução de novas possibilidades de existência, através de um corpo-em-arte.[7] Nesse sentido, viver em grupo, em microgrupos — que possuem microaspirações singulares, moleculares, mas que são, em si, pequenas linhas de fuga das forças estratificadas e das relações de poder que constituem as relações do *socius* é, bem ao contrário de uma suposta alienação, a geração de focos de resistência, a fundação de espaços para desejos singulares. Criar territórios de desejo e linhas de fuga[8] não é, de forma alguma, "fugir" do *socius*, mas imprimir em sua própria estrutura pequenos pontos de possibilidade de reorganização, de devir e mudança para todos os microelementos que esse grupo propõe em suas aspirações. No caso específico do Lume, é dentro desse território grupal gerado, criado, forçado, pressionado que se busca uma revolução do único dentro de uma busca de reconfiguração artístico-teatral que tem o corpo, o corpo do ator, a arte de ator como elemento de uma reterritorialização; a arte de ator como um corpo nômade que gera seu espaço, cria seu próprio território através e dentro de sua própria desterritorialização.

---

[6] "Devemos ser bilíngües mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor. O multilingüismo não é apenas a posse de vários sistemas, sendo cada um homogêneo em si mesmo; é, antes de tudo, a linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo. [. . .] falar em sua própria língua como um estrangeiro (Deleuze & Parnet, 1998, p. 12).

É dessa forma que o Lume não é uma mônada[9] fechada em si, sem janelas ou portas. Ele pulsa e se abre depois de cada descoberta para trocar, primeiramente em forma de espetáculos artísticos e depois em forma de cursos, *workshops*, oficinas, assessorias, palestras, ou mesmo em outros suportes como livros, revistas, teses e dissertações tudo aquilo que encontrou em cada hora de trabalho em seu mundo supostamente ensimesmado. Nesse sentido, esse grupo é um grande pulsar não circular, mas helicoidal. Fecha-se — descobre — abre-se — troca. E repete essa hélice, mas não necessariamente nessa ordem. Estabelece-se uma estreita relação, não linear e de não-causalidade, e talvez aparentemente estranha, entre o *fechar-se* e a *troca* e entre a *descoberta* e a *abertura*. Os elementos se misturam num amálgama criativo que pulsa, sem linha, e que se repete, mas sem ciclos. É nesse sentido que ele não é endógeno. Para trocar ele precisa ter o que trocar. Trocar como ação bitransitiva. E para realizar essa bitransição, antes ele se fecha, vasculha, descobre, gera intensidades. Depois abre e se deixa afetar por outras descobertas, abre-se a multiplicidades. Coloca-se no mundo como mais uma partícula a ser jogada ao vento e ser conectada a outras intensidades que gerarão outras multiplicidades. Se algo cresce em seu território, não é para ser alimentado em si mesmo gerando ciclos fechados, mas para obter elementos de troca, partículas de fusão e fissão com outras partículas geradas em outros focos de contestação. Nesse sentido, esse ambiente criado não é excludente, mas includente-em-arte, pois gera espaços de troca através das pesquisas corpóreas e dos espetáculos — frutos dessas pesquisas — que serão os suportes artísticos resultantes da busca desse grupo enquanto fendas de resistência. Espaço de microredimensionamento, tanto singular num plano corpóreo, como coletivo num plano espetacular. Uma tentativa de mostra de possibilidade de outras possibilidades.

---

[7] "Sobre o conceito de desejo não enquanto lacuna ou falta: [. . .] Dizíamos que o desejo não está, de modo algum, ligado à «Lei», e não se define por nenhuma falta essencial. Pois é essa a verdadeira idéia do padre: a lei constituinte no cerne do desejo, o desejo constituído como falta, a santa castração, o sujeito fendido, a pulsão de morte, a estranha cultura da morte. [. . .] O que tentamos mostrar, ao contrário, foi como o desejo estava fora de suas coordenadas personológicas e objetais. [. . .] Desejo: quem a não ser os padres, gostaria de chamar isso de «falta»? Nietzsche o chamava Vontade de Potência" (Deleuze & Parnet, 1998, pp. 105-07).

[8] "[. . .] quanto às linhas de fuga, elas não consistem em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 78).

[9] Sobre as Mônadas ler *Tratado de Monadologia*, in: Leibniz, 1974, páginas 63 a 73. Segundo Leibniz, as mônadas são substâncias simples (sem partes) que entram e constituem as substâncias compostas. São átomos da natureza, elementos das coisas. E não há meio também de explicar como a Mônada possa

Perguntaram-me, certa vez, se o ator, dentro desse espaço de resistência, seria uma espécie de inimigo do Homem, já que,

---

ser alterada ou modificada em seu íntimo por outra criatura qualquer, pois nada se lhe pode transpor, nem se pode conceber nela algum movimento interno que, de fora, seja excitado, dirigido, aumentado ou diminuído lá dentro, como nos compostos onde há mudança entre as partes. As Mônadas não têm janelas por onde qualquer coisa possa entrar ou sair (Leibniz, 1974, p. 63).

aparentemente, nesse discurso, resiste ao Homem. Sim e Não. Sim, se entendermos esse Homem como o sujeito centrado em uma *individualidade* e em uma identidade que o realiza e que, por isso mesmo, exclui o outro; esse Homem cuja "invenção é recente" como diz Foucault (1999, p. 536). Não, se entendermos esse Homem como um Si-Outro. Penso que o ator gera esse espaço para poder puxar esse Si-Outro pela mão, mas ele puxa não o Homem sujeito e centrado em uma individualidade e uma identidade, mas cria uma fenda e diz ao outro: venha, nessa fenda é possível criar, é possível jogar e brincar, é possível se relacionar. Criar espaços de resistência, mesmo tão insignificantes e moleculares como pequenos grupos de teatro, suas pesquisas e seus espetáculos, significa buscar uma postura positiva de vida, um dizer "sim" ao mundo. Dizer "sim" ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer "não" ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensividade. Dizer "sim" à troca-em-arte, à inclusão, à possibilidade de se relacionar com o outro, em resistência à *doxa*, à opinião, à frieza, à cristalização dessas mesmas relações, ou seja, resistir ao Homem individual e centrado em uma identidade fixa que expurga, por meio dessa identidade, o outro. Criar e recriar em grupo e, também — e principalmente — os frutos dessa criação, portanto, não são bloqueios ao outro, mas, ao contrário, uma busca de furos nos bloqueios para uma possível entrada desse outro. Uma entrada em linha de fuga; um outro inserido em território de criação e, portanto, de resistência aos estratos e às relações de poder que definem o próprio Homem. Em última instância, o ator, gerando essa fenda, chama o outro para um espaço de criação ou, e o que dá no mesmo, de resistência. Como diz Deleuze: "criar não é comunicar, mas resistir" (Deleuze, 1992, p. 179). Mas não seria esse o objetivo geral de todas as artes?

Nós, atores, que temos essa meta de viver e pesquisar em grupo buscando no teatro uma nova dimensão de troca e criação entre homens, nós não somos arautos da reclusão e da alienação social como muitos são tentados a pensar. Solipsistas, endógenos, que horror! — dizem. Engana-se quem assim crê, pois têm um olhar negativo sobre a questão. Mas novamente, pensando positivamente: sabemos claramente que, com essa postura, não faremos a tal revolução social, pois não somos grandes e nem ao menos buscamos ser. Na verdade somos apenas partículas, pequenas partículas que buscam uma revolução ressignificada, pois tentamos redimensionar, através de nosso corpo reorganizado, a própria célula-*mater* social: a relação humana, na dimensão simples do "um a um". E, nesse sentido, essa troca-em-arte buscada se torna um ato de resistência das *doxas* e das relações preestabelecidas.

E apesar da certeza dessa vontade de criar fendas e espaços para possibilidades de realização de nossos desejos, tanto individuais como de grupo, existe sobre essa greta, ao lado dela e através dela muitas e muitas dúvidas, medos, incertezas, tristezas, decepções, inseguranças e muitos erros. Se opções iniciais nos respondem aspirações e desejos imediatos, possibilitando aberturas dessas frestas como possibilidade de criação e de pontos de resistência, permitindo oxigenar nossas inquietações, esses mesmos espaços geram, em si e através de si mesmos, estratificações e relações de poder que, rearticuladas nesse novo espaço, mostram seus dentes com forças renovadas. E, assim, novos micropontos de fuga devem ser encontrados. Nesse sentido, viver em microgrupos, nessas fendas e espaços criados de desejo e resistência, também é realizar um eterno exercício de readaptação e de renovação de opções. O que faz, hoje, o Lume estar ainda junto é a consciência da necessidade dessa eterna renovação e da re-opção. O Lume, visto como espaço de possibilidade de desejo não é, absolutamente, um espaço confortável. Muito pelo contrário, é um espaço em que sabemos que, ao lado de pequenas conquistas, grandes tristezas, medos, erros e decepções ocorrem e ocorrerão, e que a continuidade de existência do grupo terá de ser reconfigurada em todos os seus ciclos e nada garantirá sua existência eterna. Paradoxalmente, sabemos que quanto mais nossa força e nossa criação crescer, maior será o risco de sucumbirmos ao nosso próprio microssistema criado. Uma das poucas possibilidades de sobrevivência do Lume é ter consciência mínima disso.

Nesse texto que se inicia, essa busca e conduta de trabalho, individual e grupal, será o axioma, o pano de fundo geral e, portanto, estará nas entrelinhas, nos "por debaixo" de quaisquer frases, conceitos, palavras, reflexões, descrições e enunciados. Minha *epistémê* pessoal.

UMA INTRODUCÃO SOBRE A PELE

> É na arte que o homem se ultrapassa definitivamente.
>
> — Simone de Beauvoir

> O teatro é, antes de tudo, vida. É o ponto de partida indispensável, e não há nada mais que possa nos interessar verdadeiramente que o que faz parte da vida, no sentido mais amplo da palavra.
>
> — Peter Brook

"O mais profundo é a pele", disse o poeta Paul Valéry (Deleuze, 1992, p. 109). Portanto, nesse trabalho irei discorrer sobre a pele, a superfície do trabalho de ator em suas dimensões várias: pré-expressiva, expressiva e artística, inseridas dentro de um processo de trabalho que denominamos, no Lume, de mimese corpórea. E não confundamos, em hipótese alguma, a profundidade da pele como uma espécie de superficialização de espaços e pensamentos. Explorar a pele, a superfície, é buscar encontrar nela ranhuras, dobras, estrias, esconderijos nos quais se encontram nossos segredos, desejos, forças e linhas que formam a nossa história pessoal, social, moderna, antiga e a poetização e transbordamento desses elementos no corpo-em-arte do ator em cena. Realizar desdobras e redobras dessas estrias e ranhuras da pele, da superfície, é o trabalho prático do ator dentro de uma profunda conduta de trabalho.

O ator deveria buscar trabalhar na pele, pressionando em suas ranhuras um campo intensivo, mostrando ao espectador suas dobras redobradas para que, na relação com você, ator, ele redobre as suas próprias dobras, nem que seja naquele momento efêmero do aqui-agora do teatro. Revolução bilateral, poética.

Nesse trabalho nada estará além da pele e de suas dobras. Nada será exteriorizado ou transcendido no sentido de uma ascese milagrosa; nada será transformado em verdades unívocas, essencializado e universalizado. Não buscarei, de forma alguma, tentar desvelar dobras e segredos das várias dimensões da arte de ator com afirmações unívocas. Buscarei sim, discutir algumas possibilidades encontradas em alguns anos de trabalho prático e crítico sobre ele.

Para refletir sobre essas possibilidades dividi esse texto em alguns espaços reflexivos sobre o corpo do ator em Estado Cênico, sua organicidade e "vida", realizado na dimensão conceitual; e um último espaço analítico-descritivo sobre uma prática de trabalho que denominamos, no Lume, de mimese corpórea e, também, do processo de montagem do espetáculo *Café com Queijo*, resultante direto desse trabalho.

Todos esses espaços, além da *epistémê* pessoal colocada acima, como axioma básico, também serão permeados por teoremas derivados desse axioma e que serão as premissas elementares que suportarão esses mesmos espaços. Para melhor entendimento, gostaria de fazer algumas rápidas explanações sobre eles.

Premissa um: um "bom ladrão"

Serei, nesse trabalho, e como venho sendo no trabalho prático que desenvolvo no Lume desde 1993, um "bom ladrão". Ladrão, esse, em sentido duplo: no pensar prático e na reflexão livre baseada na prática.

No primeiro caso do "bom roubo" está todo universo prático de trabalho. Roubar, ser um "bom ladrão" significa, nesse caso, apoderar-se do que se vê e se aprende do mestre e do professor, e, se em um primeiro momento existe a necessidade de imitação mecânica para o aprendizado, logo em um segundo momento — e esse segundo momento pode não ser necessariamente cronológico — devemos nos apoderar dessa informação e, sem nenhum pudor, como ator criador e independente, transformá-la, absorvê-la para realizar e construir nosso próprio trabalho, nossa própria maneira e capacidade de fazer.[1] Essa é uma postura de trabalho que aprendi com Luís Otávio Burnier. E posso dizer que é uma postura pessoal e também coletiva dentro do Lume. Apoderamo-nos de trabalhos e exercícios de várias tradições teatrais e populares do Brasil e do exterior, mas transformamos esses mesmos exercícios para nossas necessidades, sem nenhum pudor ao purismo desse mesmo trabalho.

O mesmo ocorrerá na dimensão conceitual, reflexiva e discursiva. Busco, aqui, ter a mesma postura de meu trabalho prático. Não tento aplicar métodos filosóficos, analíticos e/ou científicos prontos e acabados, mas também sou, nessa obra, um "bom ladrão". Um ladrão que busca uma dupla captura, uma visão "entre". Como no caso da relação entre a Vespa e Orquídea deleuziana: uma relação de troca, não somente de mistura de dois elementos díspares, mas a troca de um algo que se encontra, ao mesmo tempo, entre e fora dos dois.[2]

---

[1] "Freqüentemente ele [Grotowski] repetiu-me que o verdadeiro discípulo sabe roubar, sabe ser um «bom ladrão»: isto requer um esforço ativo da parte de quem aprende, pois deve roubar o conhecimento tentando conquistar a capacidade de fazer" (Richards, 1993, p. 15 — tradução minha).

[2] "[. . .] sequer algo que estaria em um, ou alguma coisa que estaria no outro, ainda que houvesse uma troca, uma mistura, mas alguma coisa que está entre os dois, fora dos dois e que corre em outra direção. Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. A captura é sempre uma dupla captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre «fora» e «entre». [. . .] [roubar é ser] o contrário de um plagiador, mas também o contrário de um mestre ou modelo. [. . .] Ter um saco onde coloco tudo o que encontro, com a condição que me coloquem também em um saco. Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar" (Deleuze & Parnet, 1998, pp. 15, 16).

Esses dois "roubos" se alimentam entre si. A construção de um trabalho próprio alimenta a construção de uma reflexão própria, desde que essa reflexão esteja embasada e suportada pela prática de trabalho. Usarei pensadores e referências, não como modelos e métodos, mas como *assinaturas*.[3] Essas assinaturas não são usos *ipsis litteris* de conjuntos de conceitos desses ou daqueles autores ou desses ou daqueles modelos e sistemas de pensamento. As *assinaturas* reforçam uma espécie de conduta: como, *atravessados* pelo fluxo de pensamento de certos autores, conseguimos reformular nossa própria maneira de refletir, abrindo-nos portas para outros universos conceituais. Dessa forma refletimos em bando, em matilha, no qual "cada um tira seu proveito, e que um devir se delineia, um bloco, que já não é de ninguém, mas está «entre» todo mundo, se põe em movimento como um barquinho que crianças largam e perdem e que outros roubam" (ibidem, p. 17).

Roubo enquanto apropriação transformadora, uma antropofagia metamórfica ou mesmo um canibalismo prático-teórico positivo.

Premissa dois: o ator criador

Outra premissa essencial é dizer que todo o trabalho está baseado em uma premissa fundamental: o ator como criador. Não aquele criador descobridor de nuanças de entonação de texto, de criação psicológica, criação de uma personagem preestabelecida, mas sim do ator como criador fundamental, o ator como criador e re-criador de seu próprio corpo/voz, seu próprio texto, seu próprio espetáculo. O ator que pode, até mesmo, dispensar o diretor, o autor, o dramaturgo e criar por meio de suas ações físicas/vocais orgânicas; mas também aquele ator que pode trabalhar com todos esses criadores, mantendo sua independência artística. A ator como criador e dono de sua própria expressão.

---

[3] Sobre o conceito de assinatura ler Alliez, 1994 e Rodrigues, 2001 principalmente, desse último, página 46 (ver Bibliografia).

Essa experiência do ator como criador vem sendo pesquisada há muitos anos no Lume — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais — Unicamp, grupo no qual estou inserido e trabalho como ator pesquisador colaborador desde 1993. Somos, atualmente, sete atores que trabalham, em seu cotidiano, sem nenhum tipo de diretor, dramaturgo, cenógrafo ou iluminador. Muitos dos espetáculos atualmente em repertório foram baseados, em grande parte, no material orgânico corpóreo e vocal dos atores e na sua "costura" realizada pelos próprios atores. Isso é impossível! dizem. Apesar dos gritos de impossibilidade, espetáculos como *Cravo, Lírio e Rosa*, *La Scarpetta* e *Café com Queijo* foram criados pelos atores pesquisadores: desde a coleta do material atoral (corpóreo/vocal) em pesquisa de campo ou em pesquisa em sala de trabalho, passando pela corporificação orgânica desse material, a relação desse material[4] orgânico com o material de outros atores, a dramaturgia e "carpintaria" do texto coletado e escolhido pelos atores ou ainda a "carpintaria"[5] das ações físicas/vocais quando o espetáculo não tem texto e finalmente a "amarração"[6] de tudo no espetáculo teatral. Todo esse processo foi realizado pelos próprios atores com um mínimo de ajuda externa. Especificamente, nesse trabalho, pretendo descrever como esse processo foi realizado no espetáculo *Café com Queijo*.

Pensar, prática e teoricamente, o ator como criador fundamental nos remete a grandes problemas. E quando digo "grandes problemas" podemos ler "grandes problemas de ordem teórica e prática". É certo que o teatro é da ordem do "fazer prático".

---

[4] Entendemos, por "material" as ações físicas/vocais orgânicas e codificadas pelo ator e que se transformam em seu "vocabulário" pessoal. Também podemos chamá-las de "matrizes".

[5] "Carpintaria" poderia ser entendida, aqui, como a manipulação das ações físicas e vocais orgânicas codificadas no tempo/espaço. Um termo mais técnico, para isso, seria "variação de fisicidade". Essa variação pode ser realizada livremente até o limite da manutenção da "corporeidade". Esses conceitos serão discutidos mais adiante.

[6] Construção do fio condutor que mantém o encadeamento orgânico das ações físicas/vocais e sua relação com o texto/contexto do espetáculo.

Quando presenciamos a atuação de uma grande atriz como Fernanda Montenegro, ou ainda de um Ryszard Cieslak (ator que trabalhou com Grotowski), de uma Iben Nagel Rasmussen (atriz do Odin Teatret), "sabemos" e sentimos a relação estabelecida pelo teatro, esse acontecimento[7] que enlaça ator e público numa comunhão e numa relação poética, sensorial e sensitiva. É claro que essa relação é conseguida através dos vários elementos que, em conjunto, englobam o fazer prático teatral em uma totalidade orgânica, mas acredito que um dos grandes responsáveis por esse momento de organicidade e comunhão, um grande veículo que carrega o espectador para um plano outro, uma dimensão artística, é o ator.

Partindo do pressuposto de que esse acontecimento teatral poético, sensitivo e sensorial exista (e acredito que ele é empiricamente comprovado), dois grandes caminhos de pesquisa e investigação foram abertos. Primeiramente, e o mais importante dentro de uma perspectiva atoral, perspectiva essa na qual estou inserido por ser um ator, são as questões relacionadas a "Como fazer. . .?", ou seja, como criar a "presença" cênica? Como gerar "vida" e organicidade? Como reviver e repetir essa organicidade a cada apresentação? Como incorporar princípios mecânicos e orgânicos e como integrá-los? Essas perguntas são da ordem do fazer prático e são de extrema importância para a formação e investigação prática de um ator em seu cotidiano de trabalho e treinamento.

Outras questões, que ainda estão inseridas dentro do universo do ator, não nos levam a uma pesquisa prática, mas a uma investigação de *porquês* que nos levam a conceituações sobre a prática desenvolvida. O que é esse momento criativo do ator?

---

[7] Entendo, aqui, por acontecimento a representação teatral, considerada não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador (Pavis, 2001, p. 6 — verbete "ACONTECIMENTO"). Essa mesma troca enquanto acontecimento pode também ser entendida como um processo de subjetivação, uma hecceidade, significado retirado do pensamento de Deleuze e Guattari. Não entrarei em maiores detalhes nesse momento, pois ele será retomado mais adiante.

O que e por que acontece esse "momento mágico" entre ator e público? O que é "organicidade"? O que é energia e "presença"? O que são princípios técnicos-orgânicos e como eles se relacionam? Dessa maneira, investigar esses *"o quê"s* e *"porquê"s* muitas vezes nos levam a redimensionar ou mesmo a criar novos conceitos[8] dentro do plano teatral.

As primeiras perguntas pertencem à ordem do criar, do como criar, do como se transformar em um ator, um ator criador. As segundas questões pertencem à ordem dos conceitos, da articulação conceitual do "como fazer", a ordem da reflexão, que, em última instância, também é uma **criação**; e é por isso que essa divisão dual é abstrata, e diria, até mesmo, falsa. Na verdade essas duas dimensões — prática/discurso — se articulam em amálgama: a conceituação de um corpo-em-arte é impossível sem uma base prática de trabalho e esta, por sua vez, acaba gerando novos conceitos sobre si mesma. A correlação dessas dimensões gera sua própria problemática e permeará o trabalho em todos os seus espaços.

Mas nessa busca teórico/prática sobre o trabalho de ator existem muitos nós a serem dissolvidos. Um dos principais deles, em meu ponto de vista, é a quase impossibilidade de ensinar um ator a ser orgânico.[9] Não acredito que essa questão possa ser trabalhada de uma maneira genérica. Esse é um caminho pessoal que cada artista cênico deve descobrir individualmente. Não podemos "ensinar" um ator a ser orgânico. Podemos, no máximo, indicar caminhos para que ele consiga trilhar essa jornada sozinho. Dar alguns "bons conselhos",[10] como diz Eugenio

---

[8] "Conceitos entendidos, aqui, como aquilo que só possui sentido quando concorda com outros conceitos e quando está associado a um *problema* que resolve ou contribui para resolver" (Deleuze & Guattari, 1992, p. 103 — grifo meu).

[9] Esse conceito de organicidade será tratado com maior cuidado logo abaixo. Como resumo podemos dizer, aqui, que a organicidade é uma força virtual do trabalho de ator que possibilita um corpo em estado de arte gerando, assim, uma espécie de troca-em-arte com o espectador.

[10] Alguns desses caminhos e "bons conselhos" para o ator, tanto mecânicos como orgânicos, foram apontados e levantados dentro de meu trabalho de mes-

Barba. Ele deve descobrir nesse caminho, nesses "bons conselhos", de forma singular e até mesmo solitária, as conexões e agenciamentos corpóreos necessários para que a organicidade da ação pulse.[11]

Se entendermos o trabalho de ator como um processo que busca ações físicas orgânicas, então, nesse trabalho, devemos apontar os caminhos práticos para que o ator consiga atingir essa organicidade. Repito: apontar caminhos não significa "ensinar" organicidade, o que, como já dito, acredito ser quase impossível. O ator pode apenas *descobrir* sua organicidade, e pode, certamente, ser "ajudado" nessa empreitada. Para tanto, darei, aqui, apenas alguns "bons conselhos" nos quais descrevo/conceituo/reflito sobre elementos pré-expressivos de trabalho e a aplicação desses elementos em um espetáculo. Serão descrições e reflexões críticas de experiências comprovadas com seus acertos e erros, dificuldades e descobertas. Esses "bons conselhos" serão, tão-somente, pequenos barcos jogados na correnteza para que outros os roubem e os transformem em seus próprios barcos, talvez mais fortes, ou melhor: que sejam transformados, por outros, em grandes navios.

Premissa três: a reflexão criativa

Estando prática e discurso intimamente relacionados, a quase impossibilidade de ensinar um ator a ser orgânico se reflete diretamente na tentativa de discurso sobre essa mesma organi-

---

trado, publicado como *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* (2001). Esse "bons conselhos" práticos também podem ser encontrados em publicações anteriores do Lume, notadamente em *Arte de Ator — Da Técnica à Representação* (2001) de Luís Otávio Burnier e em artigos da revista do Lume em todos os seus números.

[11] Nesta bela passagem do prefácio de Peter Brook escrito para o livro do ator Yoshi Oida, podemos verificar essas questões colocadas acima: "Um dia Yoshi me falou a respeito de umas palavras de um velho ator de Kabuki: «Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele». E Yoshi acrescentou: «Quando atuo, o problema não está na beleza do meu gesto. Para mim a questão é uma só: será que o público viu a lua?». Com Yoshi vi muitas luas" (1999, p. 11).

cidade. Assim sendo, deve ficar claro para o leitor que, sendo essa organicidade agenciada e descoberta de uma maneira singularizada, devo, portanto, tentar realizar uma *anamnese* de **meu próprio processo** de descoberta dessa organicidade. Os conceitos que serão descritos e refletidos nesse trabalho têm, em primeira instância, a base de trabalho prático, teórico e mesmo metodológico pesquisado no Lume e em segunda instância, não menos importante, a pesquisa e reflexão de como os trabalhos desenvolvidos no Lume ecoaram em mim, enquanto ator, ressignificando-se, reconstruindo-se dentro de minha experiência pessoal. Essas duas instâncias serão permeadas por "roubos" e re-direções conceituais enquanto *assinaturas,* aberturas e fendas possibilitadas por pensadores do teatro, da filosofia e da história.

Em nenhum momento (e que isso fique totalmente claro!) os conceitos e trabalhos práticos aqui descritos, reconstruídos, recriados têm qualquer pretensão a serem genéricos, universais ou ainda "verdadeiros". Esse trabalho pretende, simplesmente, descrever e criar um corpo reflexivo de um processo de trabalho, tanto grupal (Lume), quanto individual (eu-ator inserido dentro do Lume) dentro das dificuldades intrínsecas e inerentes à sua produção. E sei que esse corpo reflexivo — não seria ingênuo a ponto de pensar de outra forma — não está, de forma alguma, livre da pressão de agenciamentos pessoais e/ou do grupo no qual estou inserido e também de relações e correlações histórico-culturais implícitas.

A descrição e reflexão de diferentes pontos de vista, a não-pretensão a uma "verdade teatral" absoluta e unívoca sobre questões pontuais e singulares, pode, de certa forma, abrir um campo para possíveis conexões e relações críticas (de concordância ou discordância) com outros conceitos e reflexões de outros processos grupais e/ou individuais, podendo ampliar, muito, a discussão desses conceitos dentro do plano teatral.

Mas não confundamos: falar em nome próprio, buscando um paradigma particular, dentro de um contexto particular, para uma proposta também particular, não é cantar uma individualidade, mas é o oposto disso: é falar buscando um imenso exercício de se abrir às suas próprias questões, certezas, medos, tristezas, alegrias, confusões, dúvidas, desesperos, perguntas e possíveis respostas previamente articuladas em correlação a esses mesmos elementos agenciados pelos "outros" e que perpassam à frente, às costas e ao lado dos agenciamentos pessoais criados por nós mesmos. Desse modo, tento colocar meu pensamento em movimento, tendo como princípio da aceleração desse movimento meus próprios agenciamentos abertos a outros agenciamentos e, assim, busco gerar uma articulação discursiva que passe "entre" a minha e as dos outros. Essa é uma postura de busca e não um vetor de conquista, mas é nesse sentido que falar em nome próprio passa a ser uma abertura de possibilidade para um grande exercício de **reflexão e pensamento criativo**.[12]

Pensamento criativo: segundo Deleuze e Guattari, a arte, a filosofia e também a ciência, como formas de "vencer o caos por um plano secante que o atravessa" (1992, p. 260), são as grandes formas do pensamento humano, não hierarquizados entre si. São todas elas **criações** do homem na busca de uma certa organização e enfrentamento do caos.[13] Talvez caiba ao homem da ciência criar, dentro de seu plano, o universo no que tange a sua mecânica, seu movimento, suas leis matemáticas. Nesse contexto caberia ao filósofo criar os conceitos que fundamentam o conhecimento inteligível e sensível desse universo e talvez caiba ao ator, e ao artista do corpo, sentir e dançar esse corpo universal, criando e recriando em sua pele, seus músculos, seus nervos, um novo "outro" universo recortado, artístico-estético, visto segundo novos *afectos* e *perceptos*.[14]

---

[12] "Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem" (Deleuze, 2000, p. 15).

[13] "Para falar a verdade, as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito" (Deleuze & Guattari, 1992, p. 13). O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou preposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de

Portanto, o teatro — e a arte como um todo — faz parte de um outro plano de conhecimento, diferente do plano da ciência ou da filosofia e ciências humanas, e esses últimos, como os entendemos hoje, dentro de seus paradigmas, não conseguem "matematizar" ou "conceitualizar" o conhecimento da práxis artística, pelo simples fato de essa práxis não ser nem "científica" nem "filosófica", mas de ser uma "práxis artística", sensível. Em outras palavras, o teatro tem seu próprio pensamento, gera pensamento. E mais: o teatro pensa porque cria, ou, o que dá no mesmo, cria porque pensa, e esse pensamento-criação é irredutível a outros pensares-criações.[15]

Pavis também reconhece, em seu livro, *A Análise dos Espe-*

---

composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas. [. . .] Pensar é pensar por conceitos, ou então por funções, ou ainda por sensações e um desses pensamentos não é melhor que o outro, ou mais plenamente, mais completamente, mais sistematicamente "pensado" (Deleuze & Guattari, 1992, pp. 253-4).

[14] "[. . .] o filósofo traz do caos variações que permanecem infinitas, mas tornadas inseparáveis sobre superfícies e volumes absolutos que traçam um plano de imanência secante [. . .] o artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição anorgânica, capaz de restituir o infinito [. . .] O cientista traz do caos variedades, tornadas independentes por desaceleração, isto é, por eliminação de outras variabilidades quaisquer" (Deleuze, Guattari, 2000, p. 260).

[15] Sobre essa questão podemos ler em Alain Badiou: "a própria arte é um processo de verdade. O que quer dizer que a arte é um pensamento cujas obras (e não o efeito) são o real. E esse pensamento, ou as verdades que ele ativa, são irredutíveis às outras verdades, quer sejam elas científicas, políticas ou amorosas. O que quer dizer que a arte, como pensamento singular, é irredutível à filosofia" (1994, p. 225).

táculos que mesmo uma apreensão semiológica do gesto somente é possível em exemplos clássicos, no qual os atores incorporam relações posturo-mimo-gestuais previamente indicadas no texto. Ele se pergunta como seria essa análise no caso de um espetáculo de dança, ou teatro-dança — e eu acrescentaria, em um espetáculo de teatro não-verbal? Ele mesmo responde dizendo que talvez seja necessário encontrar outros meios de análise que, de certa forma, completem essa apreensão semiológica. E pede ajuda, justamente, a pensadores, como Lyotard, que questionam a própria semiologia e que propõem um certo "modelo energético do efeito artístico" como um "acontecimento libidinal irredutível à linguagem" que Lyotard dá o nome de "figural" (Pavis, 2003, p. 80, passim).

Concordo com Pavis, uma vez que também reconheço que um discurso não esgota o sentido e a função de um figural, mas me permito dizer que não acredito que esse discurso seja uma tradução, mas sim, uma recriação discursiva do figural, pois, creio, como Deleuze e Guattari, que a arte trabalha sobre um plano de composição e é sobre esse plano que é possível criar um monumento poético.[16] E é justamente esse plano de composição que comporta o conhecimento do corpo artístico, de seu fluxo de vida, da energia corpórea expandida, enfim, que comporta o *conhecimento do ator,* com seus afetos recriados, seus compostos de sensação sustentados pelas ações físicas. Como ator é nesse plano, nesse conhecimento que me coloco: sou um atuante que adquiriu um pequeno conhecimento corpóreo de sua arte e, para que esta arte não morra, continuo adquirindo e aprimorando esse conhecimento. Meu conhecimento, meu plano, se cria e se recria no palco, na cena, na prática cotidiana de trabalho, e mais recentemente no ensino. No palco, na cena e na busca de minha prática cotidiana essa "vida" que emana do ator não se conceitualiza, mas se corporifica. Ela não se exprime em palavras, não está em um universo discursivo. Ela é ação. É intensiva. É figural. No Estado Cênico é essa organicidade do ator que afeta o espectador, e este, afetado, afeta também o ator. Zona de Turbulência. Território "entre", virtual e intensivo. Portanto, essas páginas e as que se seguirão, essas palavras que o leitor lê agora e lerá nas páginas subseqüentes não são e não traduzem, absolutamente, esse plano de conhecimento, mas são, sim, uma tentativa de reflexão, conceitualização, pensamento e, portanto, em última instância, uma recriação dele. Será somente no teatro, criando um momento intensivo junto a (e com) um ator orgânico em cena, que o leitor desse trabalho poderá saber — dentro de um conhecimento sensitivo, sensorial e poético — o que seja "organicidade" no trabalho do ator. Será somente gerando estados poéticos que se adquire o "conhecimento" dentro do plano artístico teatral e atoral, plano específico de composição: o conhecimento da prática, da ação, do fluxo que acontece naquele momento da atuação.

---

[16] "[. . .] plano de composição que se cria. [. . .] O plano de composição é quem porta ou comporta forças cósmicas retiradas do caos, que se fundem, decompõem-se, se alternam, se enfrentam ou se transformam. É um campo de forças infinito" (Deleuze & Guattari, 1992, pp. 239, 240).

Como atores, assim como criamos em nosso plano de composição, "erigindo desse plano um ser do sensível" (Deleuze e Guattari), mesmo que corpóreo e fugaz, poderíamos, também, buscar criar, dentro do plano reflexivo, uma análise processual criativa desse mesmo ser do sensível captando daí "variações que permaneçam infinitas" (Deleuze e Guattari), ou seja, conceitos e reflexões que permaneçam vivos e cujas bordas toquem outros conceitos, criando, dessa forma, não um sistema fechado de pensamento, mas uma fenda aberta mutável, transformável e moldável para os pensamentos e conexões futuras sobre a arte do ator.

Dessa forma, a reflexão criativa do trabalho se entrelaça diretamente com o plano da *práxis*, criando um mesmo organismo vivo, no qual um depende do outro, perpassa o outro, atravessa o outro em diagonal gerando não pontos fixados com ferro e cimento, mas pequenas lufadas de vento jogadas nas montanhas, pequenos barcos frágeis de papel jogados na água.[17]

Para Nietzsche é difícil apreender o que é um filósofo, "porque isso não se pode ensinar: há que sabê-lo por experiência" (Perrusi, in: Lins, 2001, p. 176). Digo o mesmo: é difícil apreender o que é organicidade no trabalho do ator: há que sabê-lo por experiência. Tenho a experiência, ainda em descoberta, durante muitos anos de trabalho prático no Lume e tentarei recriá-la nessas páginas, sem nenhuma pretensão além da própria experiência e a qualquer grito de "verdade", seja ela esquemática, sistemática ou metodológica. E mesmo que o quiséssemos, seria essa redução possível?[18]

Acredito que recriar um conhecimento da *práxis* em conhecimento conceitual e teórico beira, de certo modo, quase um processo alquímico. Seria uma nova, ou outra, forma de criação, "já que o pensamento é criação e não vontade da verdade" (Deleuze & Guattari, 1992, p. 100). Conhecimento duplo: criação prática, corpórea e também criação — nunca tradução — de seus conceitos num plano discursivo por meio de diálogos entre minhas meditações sobre a arte de ator e as ferramentas de pensamento que encontrei no caminho dessas reflexões. Esse trabalho busca traçar uma diagonal entre a reflexão e a prática, perpassando essas duas forças de criação. E tendo a consciência da imensa complexidade disso é que assento esse trabalho somente como a ponta de um imenso *iceberg*, um cristal de neve em uma nevasca, uma pequena folha seca no outono canadense, um asteróide no universo, mas que, com certeza, será molécula constituinte tanto do *iceberg*, quanto do outono, da nevasca e do cosmos. Minha pequena contribuição.

---

[17] Nesse sentido confortam-me as palavras de Nietzsche quando diz sobre o pensador do futuro: "[Ele] não decifra enigmas [. . .] pois é de sua natureza querer continuar sendo enigma em algum ponto [. . .] Ofenderia seu orgulho, e também seu gosto, se a sua verdade fosse tida como verdade para todos: o que sempre foi, até hoje, desejo e sentido oculto de todas as aspirações dogmáticas [. . .] O que pode ser comum sempre terá pouco valor (2001, p. 47).

[18] "Ficaríamos convencidos se o belo, que é valor e força, pudesse ser submetido a regras e esquemas. Será preciso ainda demonstrar que isto não tem sentido? Portanto, se Le Cid é belo, é graças àquilo que nele supera o esquema e o entendimento" (Derrida, 2002, p. 35).

"[. . .] o bloco de percepto e afeto, através da composição estética, aglomera em uma mesma apreensão transversal o sujeito e o objeto, o eu e o outro, o material e o incorporal, o antes e o depois. . . Em suma, o afeto não é questão de discursividade, mas de existência" (Guattari, 1992, p. 118).

Dificuldades de conceituação: palavras em palavras

Mas por que a (re)criação discursiva de um trabalho artístico esbarra em dificuldades gigantescas? As palavras, enquanto signos, vazam nelas mesmas,[19] gerando circularidades, espaços, fendas e traços de diferença e de ausência e isso, segundo Derrida, leva o conceito a mal-entendidos e ao (des)conhecimento.[20] Segundo Derrida, o signo — no caso de uma construção de discurso, um signo lingüístico — mantendo a relação intrínseca (e arbitrária) entre um significado/significante, na própria tentativa de se fixar enquanto signo, e mesmo a tentativa de sua desconstrução — está à mercê de leituras histórico-culturais no qual está inserido. Eles — os signos — acabam se remetendo uns aos outros, numa impossibilidade de precisão do significante.[21] Dessa forma, o signo (enquanto enunciado) remete a outro enunciado, nunca se fechando em si, mas abrindo circularidades. A interpretação do signo, de maneira precisa, de certa forma será impossibilitada por essa circularidade[22] inerente ao próprio signo.[23]

---

[19] "A gramática vaza": bela imagem criada pelo lingüista Edward Sapir, cuja citação pode ser encontrada no texto "Por uma pedagogia da diferença" de Tomaz Tadeu da Silva, endereço na internet: <www.lite.fae.unicamp.br/papet/ep514/texto11.htm> (acesso em 20/3/2003).

[20] "[. . .] inquieta-nos aquilo que, no conceito de signo — que nunca existiu fora nem funcionou fora da história da filosofia (da presença) — permanece sistemática e genealogicamente determinado por esta história. É por isso que o conceito e principalmente o trabalho de desconstrução, seu «estilo», ficam expostos por natureza aos mal-entendidos e ao (des)conhecimento" (Derrida, 1999, p. 17).

[21] "[. . .] e não se trata ainda de saber o que tal signo significa, mas a que outros signos remetem, que outros signos a ele se acrescentam, para formar uma rede sem começo nem fim que projeta sua sombra para um continuum amorfo atmosférico" (Deleuze & Guattari, 1995(2), p. 62).

Também é importante observar que a questão da circularidade e "vazamento" dos signos remete também aos conceitos de *diferença* e *identidade*, que nos levarão aos conceitos derridianos de "*metafísica da presença*" e "*rastro*" e, como eles serão importantes mais adiante nas discussões atuais sobre a "presença" do ator, os abordarei rapidamente agora. Convém dizer que a intenção, aqui, não é discutir de maneira aprofundada os conceitos de "metafísica da presença" e "rastro", colocados no pensamento de Derrida, mas apenas realizar um pequeno resumo para entendimento do leitor acerca desses conceitos que serão úteis para algumas colocações adiante.[24]

O signo nos dá uma ilusão de identidade. Quando digo "eu sou um Ser Humano", existe uma aparente identidade; "sou humano", mas isso implica também uma relação de diferenças quase infinitas. Se sou humano, é porque não sou rato, nem cavalo, nem pássaro e assim sucessivamente numa cadeia quase infinita de negações. E mais, se existe a necessidade de eu afirmar minha humanidade é justamente porque existem diferenças (no caso outros seres diferentes do ser humano) que justificam a necessidade de tal afirmação (sou humano). Portanto, o signo se entrelaça a uma identidade que é definida, em última instância, por uma relação quase infinita de diferenças. E vice-versa. Além disso, essas identidades e diferenças, no signo, estão enclausuradas dentro do sistema de linguagem, ou seja, elas existem e foram *criadas* dentro desse sistema de signos e não há como escapar dele. São criações simbólicas e discursivas. A palavra *carro*, em si, seja em sua forma gramatical ou fonética, não tem nada que ver com o conceito ou a "coisa" que conheço por "carro". Portanto, a relação entre a palavra e a coisa (significado-significante) é arbitrária (Sausurre).[25]

---

[22] Sobre a circularidade dos signos ler principalmente *Capitalismo e Esquizofrenia*, de Deleuze & Guattari, vol. 2, capítulo "Postulados de Lingüística" (pp. 11 a 60).

[23] A rigor, com efeito, não há mesmo mais nada a interpretar, mas porque a melhor interpretação, a mais pesada, a mais radical, é o silêncio eminentemente significativo (ibidem, p. 65).

[24] Para maior aprofundamento dessas questões ver em *Margens da Filosofia* de Jacques Derrida o capítulo "A diferença". Do mesmo autor ver o texto "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas" que pode ser encontrado no livro *A Escritura e a Diferença*. Ler também, já em um discurso, se assim podemos dizer, mais "aplicado" a uma discussão teórica teatral, principalmente sobre a discussão propostas por Artaud, os textos de Derrida: "A palavra soprada" e "O teatro da crueldade e o fechamento da representação" ambos também encontrados no livro *A Escritura e a Diferença*.

Dessa forma, os signos não são naturais, nem são a "coisa" a que se referem, mas fazem parte de um complexo sistema de linguagem artificial criada pelo próprio homem e que remete a ele mesmo, gerando um sistema instável, circulando numa indefinição constante e numa eterna ausência da "coisa". Portanto, se no signo a "coisa" ou o conceito da "coisa" não é sua parte constituinte, a "presença" dessa "coisa" no signo passa a ser uma ilusão fabricada. Tenho a fantasia de ver no signo a "coisa", mesmo que essa "coisa", como já disse, não esteja incorporada no signo. Essa ilusão é o que Derrida chamou, inicialmente, de "Metafísica da Presença". Mas se o signo não possui a "coisa" em si, ao menos ele possui a promessa da "coisa", ou a ilusão dela, cuja presença efetiva, pela circularidade do signo, é adiada. Possui também uma relação de identidade vinculada a um quase infinito de diferenças. Dessa forma, o signo é irredutível a uma identidade "pura", já que carregará em si o "rastro" (Derrida) da não presença da "coisa" a que ele se refere e também do quase infinito daquilo que ele não é, ou seja, de sua diferença.[26]

---

[25] Os elementos de significação funcionam, não pela força compacta dos núcleos, mas pela rede das oposições que os distinguem e os relacionam uns com os outros. "Arbitrário e diferencial", diz Sausurre, "são qualidades correlativas" (Derrida, 1991, p. 42).

[26] "Partamos, uma vez que já aí estamos instalados, da problemática do signo e da escrita. O signo, diz-se correntemente, coloca-se em lugar da coisa mesma, da coisa presente, «coisa» equivalendo aqui tanto ao sentido como ao referente. O signo representa o presente na sua ausência. Faz as vezes dele. Quando não

Como diz Artaud: "para mim, no teatro como em toda parte, idéias claras são idéias mortas e acabadas" (1999, p. 40). Tranqüilizemos Artaud: como acabamos de verificar, idéias claras não existem. A tentativa de uma definição discursiva de organicidade, arte de ator, presença do ator circulará dentro dessas próprias tentativas de definições. As próprias palavras são virtualidades atualizadas por entre leituras e releituras históricas, sociais, pessoais. Os poetas sabem disso, como diz Adélia Prado: "[. . .] a palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surdamuda, foi inventada para ser calada" (2003, p. 20).

E é por essa questão que tanto enfatizamos acima sobre a possibilidade de um pensamento criativo sobre o trabalho do ator, já que a busca de uma suposta verdade conceitual é impossível. Sobre essa questão, em uma denotação quase confessional, faço minhas as palavras de Derrida, nesta bela passagem: "[. . .] Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também em demasia" (2002, p. 21).

Temos exemplos, na história do teatro, sobre essa questão das palavras e que nos mostram a questão da circularidade das definições e dos traços dos signos. Antepassados foram tachados, perseguidos e "reduzidos" pois, em algum momento de suas carreiras, usaram termos/conceitos/metáforas que os puseram na mira de uma crítica severa. Eugenio Barba escreve sobre essa questão citando vários autores, iniciando por Artaud:

> "Em suma, disse crueldade como poderia haver dito vida ou como poderia haver dito necessidade, porque quero dizer que para mim o teatro é ato, emanação ininterrupta, que

---

podemos tomar ou mostrar a coisa, digamos o presente, o ente-presente, quando o presente não se apresenta, então significamos, servimo-nos de subterfúgio de um signo. Significamos. O signo seria então a presença diferida" (Derrida, 1991, p. 40) "[. . .] Extrairemos essa primeira conseqüência: o conceito de significado não é nunca, em si mesmo, presente, numa presença auto-suficiente que não remeteria senão para si mesma. Todo conceito está, por direito, inscrito numa cadeia ou num sistema no interior do qual remete para o outro, para os outros conceitos, pelo jogo sistemático das diferenças" (ibidem, p. 42).

> nele não existe nada de fixo. Para mim é assimilável a um ato verdadeiro, logo vivo, logo mágico".
>
> É justamente o teorizador do "teatro da crueldade" que tira a sua definição o extremismo excitado e violento que lhe deu fama incerta.
>
> Disse um dia que as palavras são o bordado no "canhamaço" dos movimentos. Esta era uma daquelas metáforas que se usa quando se fala com os alunos. Mas os pedantes tomaram a imagem ao pé da letra e ainda hoje, com vinte anos de distância, rebatem cientificamente o meu aforismo de asas leves.
>
> É Meyerhold. Palavras de asas leves são também biomecânica e grotesco. Devemos deixá-las voar. [. . .] Meyerhold, no entanto, observa outras borboletas: "E Craig? Foi posto na berlinda porque ousou comparar os atores às marionetes!".
>
> E nos adverte: "evitem expressarem-se com metáforas se devem dirigir-se a um pedante. Ele toma tudo ao pé da letra e depois começa a atormentá-lo!" (Barba, 1994, p. 197).

Fica claro que existe uma espécie de "torre de Babel", "buracos negros conceituais" e grandes conflitos quando discutimos termos como *presença, organicidade, energia no trabalho do ator*, ou mesmo sobre o trabalho de ator em si, de maneira global. Por um lado temos grandes pensadores na história do teatro como Grotowski, Barba, Brecht, Meyerhold, Burnier, Stanislávski, Decroux, entre tantos outros que, depois de descobrirem na prática de trabalho o que é organicidade no trabalho do ator, tentaram criar conceitos de sua arte numa tentativa clara de recriar sua prática em palavras. Geralmente esses conceitos criados, quando pensados na contemporaneidade, por um viés somente teórico, sem nenhum vínculo com a prática e também dentro de uma visão parcial da obra do autor, aparentam navegar por questões metafísicas, quase místicas. Eles circulam e são rebatidos pelas próprias diferenças inerentes a eles mesmos. Darei alguns exemplos.

Grotowski, sobre o trabalho de ator e sobre sua técnica de transiluminação:

> Essa é uma técnica de transe e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo de seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de transiluminação (Grotowski, 1987, p. 14).

Sobre a não-necessidade de efeitos de luz no teatro pobre, já que a "luz" emana do ator:

> Ficou também evidente que os atores, como figuras das pinturas de *El Greco*, podem "iluminar" com sua técnica pessoal, transformando-se em fonte de "luz espiritual" (Grotowski, 1987, p. 18).

Sobre o ator "santo" e a "revelação do ator":

> Não me entendam mal. Falo de "santidade" como um descrente. Quero dizer: uma "santidade secular". Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração (Grotowski, 1987, p. 29).

Sobre o ato do ator em se desnudar e sua "sinceridade":

> É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos (Grotowski, 1987, p. 180).

Sobre o senso de verdade em Stanislávski:

> O senso da verdade é o melhor estímulo para a emoção, imaginação e criatividade (Stanislávski, 2001, p. 167).
>
> O segredo da arte é converter uma ficção numa bela verdade artística (Stanislávski, 2001, p. 205).

Sobre o papel do "subconsciente":

> A função de nossa técnica é colocar nosso subconsciente em operação para criar a verdade artística (Stanislávski, 2001, p. 172).

Sobre "vida" e "crueldade" em Artaud:

> Uso a palavra crueldade no sentido de apetite da vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora, de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (Artaud, 1999, p. 119).

Sobre o estado de esgotamento físico em Burnier:

> Isto me faz lembrar de certos rituais religiosos brasileiros e africanos nos quais o "médium" dança ao ritmo de uma música cadenciada até "entrar em transe" e receber uma entidade, ou um espírito do além. No nosso caso, o ator não recebe uma entidade, mas suas próprias energias ganham curso livre. É como se ele entrasse numa espécie de transe com suas próprias energias (Burnier, 2001, p. 250).

E numa clara influência desse viés de pensamento, a definição de organicidade colocada em meu trabalho anterior e corroborada por uma das atrizes do Lume:

> A palavra chave, então, para definir organicidade parece ser verdade. Ou ainda, para Eugenio Barba, vida e credibilidade.[27] Para se ter organicidade o ator deve estar pleno e verdadeiro em cena. Organicidade é ". . . verdade. É permitir que o fio que permeia o meu trabalho se conduza com verdade. E verdade é tudo aquilo que de fato nasceu de mim, ou da alquimia entre minha pessoa e todo e qualquer «objeto» externo a mim" (Raquel Scotti Hirson, entrevista, 1997, apud: Ferracini, 2001, p. 112).

Por outro lado temos aqueles que refutam alguns desses conceitos, tachando seus criadores de místicos. Cito também alguns exemplos.

Patrice Pavis critica, em seu *Dicionário de Teatro*, os conceitos sobre "presença" do ator colocados sobre os pesquisadores e artistas citados acima:

> Todas essas aproximações têm em comum uma concepção idealista, mística até, do trabalho do ator. Perpetuam, sem explicá-lo, o mito do jogo sagrado, ritual e indefinível do ator. Tocam, porém, incontestavelmente, num aspecto fundamental da experiência teatral. Sem penetrar totalmente no "mistério" do ator dotado de presença, uma apreensão semiológica do problema, reduz, entretanto, o fenômeno a proporções mais adequadas, despidas, seja como for, de qualquer halo de misticismo (2001, p. 305).

Ainda Pavis sobre a "vida dos atores":

> Para contrabalançar a visão metafísica, ou mesmo mística, do ator (e todos os discursos mistificadores que acompanham isso, sobretudo na literatura jornalística sobre a "vida

---

[27] Afirmação retirada do *folder* de divulgação da Ista, realizada em 1988, em Portugal, e cujo assunto central em discussão era, justamente, organicidade.

dos atores"), para ultrapassar o debate estéril entre o "reviver" e o "fingir", não haveria nada melhor que secas análises mecânicas sobre a atuação (Pavis, 2003, p. 56).

Blau criticando o discurso de Grotowski:

> O ator pode pensar em duas dimensões e talvez até ter em mente apenas uma dimensão, mas o corpo e sua corporeidade é, para começar, um cético sem piedade, insistindo em perspectiva, e conseqüentemente, dando a ilusão de profundidade. Ele se recusa a ser "reduzido" para menos do que ele é. Queira ou não queira, o ator, inclusive, traz com ele a bagagem recessiva do inconsciente. A partir do momento que o ator passa a ser o seu próprio problema mais irredutível, sempre existe o perigo não só da subjetividade, mas do solipsismo (1982, p. 14 — tradução minha).
>
> [. . .] mas espelhando o processo que vem do Teatro Pobre: a nova doxologia de Grotowski, no qual os espasmos confessionais do ator, uma vez formados, saem do espaço do pensamento para se voltar à paisagem através de processões iluminadas por tochas e rituais secretos e, milagre dos milagres, o mito é restituído (1982, p. 14 — tradução minha).

Ainda Blau sobre a palavra *transcendência*:

> [. . .] Do ponto de vista de algumas teorias recentes de *performance*, o uso da palavra *transcendência*, como a insistência em ir abaixo da superfície, é um problema sério, se não, uma ofensa capital (1982, p. 14 — tradução minha).

Auslander sobre as teorias baseadas em auto-revelação e verdades:

> Nós, com muita freqüência, elogiamos a atuação de um ator chamando-o "honesto" ou "auto-revelador", "verdadei-

> ro"; quando sentimos que conseguimos enxergar algum aspecto da psique do ator através da sua atuação, nós o aplaudimos por ele ter "se arriscado", "se exposto". Com qual autoridade podem ser feitas estas declarações? Como descobriram os semioticistas que estudam a atuação o ator, no momento da atuação, é um médium opaco, um intertexto e não um simples texto a ser lido nos termos do seu "conteúdo" (1997, p. 29 — tradução minha).

Paro por aqui, pois os exemplos poderiam ir ao infinito. Mas talvez eu possa arriscar, com apenas essas poucas citações, a percepção de um certo "pano de fundo" em que cada comentário é fundamentado. Claro que essa percepção é genérica, excluindo os detalhes específicos de cada um dos discursos.

Alguns como Stanislávski, Grotowski, Artaud, Copeau, etc. talvez tenham como base de construção do discurso sobre o trabalho do ator a revelação e o desnudamento de um EU — talvez um EU puro, maquiado pelo cotidiano, seja ele social ou pessoal — que deve ser, de alguma forma, revelado e mostrado ao público. Na revelação desse suposto "centro" como identidade real do ser humano, o público perceberia um ator não semiotizado, não mediado, não contaminado pela significação do teatro e da vida cotidiana. Em outras palavras, o ator, na suposta revelação de seu *self* mais profundo e escondido, realizaria uma comunicação "pura" engendrada por impulsos também "puros" (Grotowski), ou ainda, proporcionaria ao público uma comunicação direta com organismo (Artaud) baseado em um senso de "verdade" do ator na cena (Stanislávski).

Pavis é um semiólogo, e talvez, no fundo de seu discurso esteja a crença na grande objetividade que a semiologia pode proporcionar à reflexão do trabalho de atuação, do espetáculo e da recepção. Outros (Blau, Auslander, Fèral) talvez construam seus discursos sobre o trabalho de ator como sendo um local de fluxos de energias; o ator como centro de um certo jogo de forças (Carlson, 1997, p. 496, passim). Alguns deles, baseandose, principalmente, no conceito de "Metafísica da Presença" colocado por Derrida, não aceitam — ao contrário dos primeiros — a atuação teatral como a vivência de uma experiência pura, não semiotizada e não mediada.[28]

Fazem certa oposição com a idéia de uma suposta auto-revelação do ator, pois acreditam que, de certa forma, é muito constrangedor criar um discurso no qual o corpo, enquanto emissor de signos, possa ser reduzido a uma ação ou identidade pura, sem os rastros da diferença e da ausência inerentes ao próprio signo. Como coloca Blau: "Na linguagem da desconstrução [de Derrida], a verdade é indeterminada, pois nada existe que a referende, somente mais linguagem" (Blau, 1982, p. 93 — tradução minha).

E ainda sobre essa questão podemos ler em Carlson:

> Na representação, diz Fèral, o ator nem "interpreta", nem "representa" a si mesmo: é apenas uma fonte de "produção e deslocamento". Torna-se "o ponto de passagem para os fluxos de energia — gestual, vocal, erótica etc. — que o atravessam sem jamais se cristalizar num único significado ou representação", e ele "põe esses fluxos a trabalhar, captando vínculos". A teatralidade é a junção dessa dinâmica representacional com o teatro "jogando eternamente" em "contínuos deslocamentos da posição do desejo" (Carlson, 1997, p. 494).

Essas colocações, de certa forma, podem ocasionar o deslocamento de um dualismo para outro:

> A desconstrução da metafísica da presença [. . .] é tema de particular relevância no teatro. [. . .] Essa nova orientação passou a ser tão importante que Roger Copeland, em "The

---

[28] Segundo Blau: "[. . .] não há nada de mais ilusório na representação do que a ilusão do não mediado [. . .], trata-se de uma poderosa ilusão no teatro, mas é o teatro, a verdade da ilusão que assombra toda a representação, quer ela aconteça ou não em um teatro" (Blau, apud: Carlson, 1997, p. 497).

> Presence of Mediation" [A Presença da Mediação], insinuou que o conflito teórico representado pela teoria metafísica de Artaud e pela teoria social de Brecht estava talvez sendo substituída, como ponto central, pelo conflito entre uma teoria da presença, tal qual a de Artaud, e as teorias da ausência ao estilo de Derrida [. . .]" (Carlson, 1997, p. 498).

Sobre essas questões, Auslander assim resume seu pensamento sobre os discursos de Grotowski, Stanislávski e mesmo de Brecht em seu livro *From Acting to Performance*:

> Não é uma questão de descartar essas teorias ou ironizar suas inconsistências, mas reconhecer que elas estão sujeitas aos limites de hipóteses metafísicas nas quais elas estão baseadas. Se nós a usarmos, devemos constatar isso e, como metafísica, faz-se necessário que as aceitemos baseadas na fé (1997, p. 36 — tradução minha).

Uma questão de olhares

Como olhar para esses paradoxos e dualidades discursivas sobre o trabalho do ator? Nesse primeiro momento tentarei manter, como ator, um olhar de formador sobre meu próprio trabalho e também sobre o trabalho de outros atores. Assim sendo, todos os conceitos discutidos e referidos acima passam pelo filtro desse olhar, que, como formador, não vê problema nos paradoxos e contradições nas diferentes visões discursivas colocadas, pois verifico uma multiplicidade inerente ao trabalho de ator que diagonaliza essas contradições e paradoxos.

Dentro desse olhar de formador, acredito que não haja dúvida que, no trabalho prático do ator-dançarino-performador, existam elementos reais, mas talvez virtuais e em estado intensivo e, portanto, incorpóreos e invisíveis, que, em contato e em troca de fluxos com outros elementos também virtuais do espectador, arrastam ambos, no momento do Estado Cênico, a outros planos e estados de relação. Acredito que isso seja empiricamente comprovado quando presenciamos a atuação de grandes atores e mesmo ao assistirmos vídeos dos espetáculos de Grotowski, em que o ator atingia, claramente, nesses trabalhos artísticos, uma ressignificação e um redimensionamento de suas ações físicas e vocais.

Mas será que essa ressignificação e esses elementos incorpóreos e intensivos estariam vinculados a um suposto desnudamento de um *self* puro e não mediatizado do ator? A uma determinada "ascese corpórea", a uma auto-revelação de uma "verdade" singular a que Grotowski deu o nome de *transiluminação*? E se essa transiluminação é tão visivelmente corpórea, como pode ser vinculada a um discurso, de certa forma, tão "espiritualista"? E mais, acreditando ter encontrado esse estado de "pureza", não estaríamos nos colocando em uma relação de hierarquia com o público?

Por outro lado, será que, dentro da conceituação desses elementos incorpóreos no trabalho do ator, o que leva o nome de "presença" em Stanislávski, Grotowski, Burnier e Barba pode ser vinculado e rebatido diretamente ao conceito de "presença" dentro de um contexto lingüístico-derridiano? Quando criticam o discurso "metafísico" e cantam a proposta de "ausência" nos signos emitidos pelo trabalho de ator (principalmente Blau) baseados na "Metafísica da Presença" de Derrida, não posso eu, baseado no próprio Derrida e corroborado pela citação abaixo, voltar em contracanto afirmando a existência de uma grande "presença" desses elementos virtuais e "espectrais" no trabalho do ator? Ora, não seria, então, essa a "presença" de que nos falam Grotowski, Barba e Burnier e não a relação "presença/ausência" da teoria dos signos?

> "Metafísica da Presença" é uma expressão um tanto global que abandonei porque ela se prestava excessivamente a malentendidos. Não existe "uma" metafísica da presença. Eu diria que de fato houve nessa unidade — "Metafísica da Presen-

> ça" — muitas rupturas, diferenças, mutações. Mas entenda-se que as espectralizações sozinhas não bastam para pôr em questão o que se chama de "presença". O espectro é uma forma de presença e o virtual também é uma espécie de presença. Simplesmente percebe-se que a oposição presença/ausência não funciona mais de maneira tranqüilizadora quando se trata do virtual e do espectral (Derrida, 2001(2) — entrevista).[29]

Será que esses discursos e conceitos sobre a "presença" e a "organicidade" do ator não são termos criados pelos próprios atores e diretores, em suas respectivas salas de trabalho, sem o "peso" e a densidade de conceitos filosóficos, lingüísticos e semióticos? Se assim for, devo buscar a conceituação de "presença" dentro de um contexto teatral, e não na filosofia ou na lingüística. Sobre isso, Stanislávski dá algumas pistas:

> Estou de acordo com você — escreve Stanislávski a Alexei Ivanovitch Angarov, crítico teatral e membro da Ceka, a polícia secreta de Stalin — estou de acordo com você: não existe nada de místico no processo criativo. É necessário que se usem palavras claras. Mas existem algumas experiências criativas, algumas sensações que não podem ser apagadas sem causar um grande dano para a arte. Quando algo interior (o inconsciente) se apodera de nós, não percebemos o que nos acontece [. . .] São os melhores momentos de nosso trabalho [. . .] Devo falar dessas coisas aos atores e aos alunos, mas o que fazer para não ser acusado de misticismo?
>
> Não fui eu quem inventou a terminologia encontrada nesse livro. Ela deriva da prática, dos alunos, dos principiantes. Durante o trabalho eles definem com palavras o que sentiam e entendiam do processo criativo. Sua terminologia é válida porque é compreensível para todos os que começam a praticar nossa arte.

---

[29] Essa entrevista pode ser encontrada na internet em <www.rubedo.psc.br/Entrevis/solivivo.htm> (acesso em 5/3/2003).

> Não busque uma base científica atrás dessas palavras. Temos nosso léxico e o nosso jargão de atores formado por nossa própria biografia. É claro que também usamos termos científicos, como por exemplo "inconsciente" e "intuição", mas os usamos nas suas acepções mais simples, como na língua de todos os dias, não com sentido filosófico (Stanislávski apud Barba, 1994, p. 198).

Coloco todas essas questões e citações, pois acredito que nos levam a fazer algumas ponderações importantes sobre o trabalho de ator e sua relação prática/discurso. Enquanto ator, não preciso saber, necessariamente, ao menos no sentido racional (*stricto sensu*), o conceito de energia para gerá-la no corpo, nem necessito definir de maneira clara e exata, no nível de discurso, "organicidade" ou "fluxo de vida" para buscá-la na prática cotidiana de trabalho. Já discutimos acima sobre a existência desse outro plano de pensamento. Vimos que o teatro e a arte pensam por si mesmos, criam um pensamento sensível que é nem maior, nem menor que o pensamento conceitual. Se me coloco dentro desse território de pensamento sensível, sei que não há nada de místico ou metafísico nas palavras de Artaud ou Grotowski, ou Barba, ou Burnier, ou qualquer outro, pois busco lê-las dentro de uma suposta "sabedoria" que é aquela da práxis, do corpo e do músculo. Meu conhecimento profissional é prático, um conhecimento corpóreo, pois, em última instância, não penso através de categorias conceituais, mas penso através de ações, de ações físicas. Minha potência de criação, como ator, é o viés corporal, eminentemente prático. Portanto, se existem problemas lingüísticos, metafísicos e filosóficos dentro do discurso teatral, eles se encontram dentro do próprio território do discurso, pois esse território se constrói por meio de signos verbais e/ou escritos que circulam neles mesmos, gerando rastros de identidade e diferenças que se modificam pelo tempo e na cultura. Assim sendo, defender, ou mais simplesmente, escolher entre um ou outro dos discursos acima não faz que eu seja um ator mais ou menos competente em minha atuação. Meu plano é outro, um plano artístico, plano de composição. Pois, então, os conceitos sobre essa tentativa de expressão artística deveriam ter bordas e linhas que tocassem, ou ladeassem esse plano, ou que, ao menos, tivessem algumas linhas cravadas nele; e é isso que chamo de reflexão criativa de um outro plano criativo. Criação sobre criação, dobra criativa.

> Numa época de discursos conflitantes, parece cada vez mais irrelevante (se é que isso já foi verdadeiramente relevante) perguntar qual teoria de teatro é correta, devendo-se antes perguntar para quem e para que propósitos cada teoria foi desenvolvida e para que propósitos ela foi ou poderia ser utilizada (Carlson, 1997, p. 517).

Na verdade, deveríamos buscar o espaço "entre" os discursos; buscarmos os "pontos vazios" que, ao mesmo tempo, os conectam e os distanciam. O uso de conceitos filosóficos e científicos pelos atores, diretores e pensadores teatrais em suas acepções mais simples, como coloca Stanislávski na citação acima, somente poderão serem vistos como "simples" quando rebatidos e/ou comparados a outro plano, seja filosófico e/ou científico. Mas serão extremamente complexos se pensados de maneira independente, dentro do plano da criação e da vivência prática de trabalho teatral. O uso desses conceitos deve ser reconsiderado quando se mudam os planos de pensamento. O próprio conceito deverá ser redimensionado e mesmo recriado, pois, em outro plano, seus limiares abertos entrarão em conjunções com outras bordas, outros problemas, sofrerão mutações e se auto-recriarão. Esse amálgama arte, filosofia e mesmo ciência será extremamente rico e mesmo necessário como possibilidade de reflexão criativa do trabalho do ator, mas devo considerar qualquer importação e exportação de conceitos de um plano a outro como uma reflexão aberta e completamente mutável. Assim o conceito "presença" do ator deve ser considerado dentro de seu plano e não rebatido por um outro plano, seja lingüístico, semiótico ou filosófico. Mas, por outro lado, seria extremamente rico se pudéssemos recriar conceitos provenientes dessas disciplinas, reconstruindo-os e recriando-os para refletir sobre a "presença" do ator. Conceitos usados, então, como assinaturas, desvios e ferramentas maleáveis de pensamento, e não como pontos fixos imutáveis ou espaços densos e duros.

A questão, nesse trabalho, não é discutir se os conceitos — sejam eles semiológicos, sociológicos, lingüísticos ou filosóficos — explicam ou não explicam de maneira mais aceitável, inteligível, lógica e adequada a "presença" do ator; ou ainda se os pensamentos de Grotowski, Stanislávski entre outros são místicos ou qualquer outro rótulo que se dê a eles, ou mesmo se as teorias teatrais baseadas no pensamento derridiano de "metafísica da presença" podem ser consideradas as mais "modernas" do ponto de vista da construção das visões contemporâneas do homem e da linguagem. A questão, aqui, não é tomar partido ou defender um ou outro discurso. Provavelmente esses discursos estejam corretos, mesmo que aparentemente paradoxais, já que lançam um olhar teórico para pontos específicos da multiplicidade inerente que identifica o trabalho do ator. Na verdade acredito que, justamente por esse caráter múltiplo do corpo em Estado Cênico, poderemos ter uma visão positiva dos discursos sobre ele. Dessa forma, tendo como premissa que as teorias, mesmo as mais paradoxais, revelam pontos de vista diferenciados sobre uma mesma multiplicidade, poderei buscar não escolher entre uma ponta ou outra de um ou vários paradoxos, mas sim, assumi-los, dobrá-los e buscar refletir o corpo em Estado Cênico sobre essas dobras, sobre esses "entre" discursos. Essa postura me parece muito mais instigante e criativa, além de me parecer ser bastante complexa!

CORPO COTIDIANO E CORPO-SUBJÉTIL: CORPO

> Quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil, e turbulento que as formas não alcançam.
>
> — ARTAUD

> Não há, na arte, nem passado nem futuro. A arte que não estiver no presente jamais será arte.
>
> — PICASSO

Peter Brook diz que "o teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público" (Brook, 2000 (1), p. 26). Concordo plenamente com essa afirmação. A arte de ator como criador de seu próprio trabalho, portanto, realiza-se pela relação quer seja: a relação consigo mesmo, com o outro ator (ou atores) e com o público. E quando o ator consegue, em seu trabalho, atingir a harmonia no amálgama dessas três dimensões, no entrelaçar dessas três linhas, no entrecruzar de todas essas relações, ele se torna um ator orgânico por completo, trocando com o público aquilo que de mais belo existe em sua arte. Nesse sentido, o ator em Estado Cênico é um ser múltiplo por natureza e toda e qualquer reflexão do trabalho de ator, mesmo que se possa definir de maneira clara o recorte de discussão, jamais poderá ignorar completamente as relações multidimensionais e multifacetadas de seu trabalho. Iniciarei, por pensar o ator, aqui, não como uma teia de linhas paralelas que são trabalhadas independentes e que, de alguma forma milagrosa, entrelaçam-se quando em Estado Cênico; mas, sim, como uma multiplicidade intimamente relacionada em seus microelementos que são trabalhados em conjunto. Devemos iniciar por tentar verificar que divisões dualistas sobre o trabalho de ator talvez sejam, em um primeiro plano, abstratas e didáticas.

Dimensão mecânica e dimensão orgânica: dimensão única

Ao realizar um recorte de visão do trabalho de ator em relação a si mesmo, é comum os estudiosos de teatro identificarem outras duas dimensões específicas dentro desse recorte: uma delas seria a faculdade operativa do ator em articular sua arte de maneira concreta, o que comumente chamamos "técnica" e a outra seria a própria faculdade criadora do ator, o momento no qual ele anima a "técnica" insuflando-lhe "vida" e organicidade.

> O problema maior quando se trabalha com a codificação de técnicas é o risco da esclerose e, em contrapartida, quando se trabalha em demasia sobre o que é vivo e espontâneo, o risco do caos. Uma técnica de ator deve, na realidade, navegar entre esses dois pólos (Burnier, 2001, p. 4).

Uma outra citação que poderia colocar aqui para embasar ainda mais essa questão seria a de Thomas Richards, continuador do trabalho deixado por Grotowski:

> Naquele tempo, não estava ciente de ser testemunha daqueles dois aspectos tão importantes para o processo criativo em teatro, os dois pólos que dão a um espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude: a forma de um lado e o fluxo da

> vida de outro, as duas margens que permitem o rio fluir velozmente, sem as quais haveria somente um pântano. O paradoxo do ofício do ator é que somente do conflito entre essas duas *forças opostas* pode aparecer o equilíbrio da vida cênica. PRECISÃO-FORMA /FLUXO DE VIDA (Richards, 1993, p. 32).[1]

Ao lermos essas afirmações acima de maneira superficial, somos tentados a pensar que possa existir um suposto dualismo no trabalho do ator, FORMA/VIDA, quando, em realidade, essa divisão dual é apenas didática, conceitual e abstrata, pois o trabalho de ator se constrói pela diagonalização dessas faculdades. Portanto, para que eu possa dar início a um pensamento sobre o trabalho do ator, ao menos do trabalho de ator como eu o vejo, enquanto multiplicidade de linhas e fluxos, devo ter em mente que esses pólos FORMA/VIDA não são pontos extremos de uma linha que deve ser dobrada, mas de um "espaço" comum, um "ponto de convergência dimensional" no qual cada dimensão se confunde e se funde com a outra. Não são pólos distantes e contraditórios entre si, mas são centros, pontos, que podem ser trabalhados, na prática cotidiana, de maneira conjunta, mesmo que, no plano conceitual, eles sejam pólos opostos. Na verdade, na dimensão prática de trabalho, não há oposição, mas complementaridade. No corpo, "ponto" por excelência de confluências, não existe polaridade, mas uma multiplicidade dimensional (formal, vital, técnica, relacional, etc.). Nesse sentido nem mesmo posso definir essa confluência como apenas UM ponto, no sentido de um local determinado, mas sim por várias dimensões que ultrapassam, ou passam "entre" a relação de dualidades estabelecidas como forma/expressão.

---

[1] A quel tempo, non ero consapevole di essere testimone di quei due aspetti così importanti per il processo creativo in teatro, i due poli che danno a uno spettacolo il suo equilibrio e la sua pienezza: la forma di un lato e il flusso della vita dall'altro, le due rive che permettono al fiume di scorrere agevolmente, senza le quali si sarebbe solo uno stagno. Il paradosso del mestiere dell'attore è che solo dalla lotta tra queste due forze opposte può apparire l'equilibrio. PRECISIONE-FORMA/FLUSSO DELLA VITA.

Dentro de um pensamento dual forma-vida é comum a associação do lado formal e preciso do trabalho de ator com a palavra TÉCNICA. Mas para os gregos, a palavra *tékhne* significava a fusão conceitual das faculdades formais e artísticas do homem, ou seja, a arte e a técnica não eram pensadas de forma separada, e, portanto, para os gregos essa polaridade era inexistente. A *tékhne*, para os gregos, era a própria obra de arte. Produto da arte.[2] Porém, hoje, o conceito de técnica, derivado de *tékhne*, dentro da dimensão da arte, não mais possui essa complementaridade, podendo ser entendido de várias formas distintas.[3]

No teatro, a palavra e o conceito de TÉCNICA vêm sendo utilizados como sinônimo de perfeição, porém uma perfeição fria e mecânica. Aquele ator é frio, muito técnico! — dizem. Ao realizar uma crítica assim, supõe-se que o conceito de *técnica* esteja somente vinculado ao lado preciso e formal do trabalho do ator. Mas, em realidade, quando criticam um ator dizendo que ele está muito *técnico*, acredito que queiram dizer que ele, na realidade, está muito *mecânico*. Um ator mecânico é aquele que não consegue ir além do universo formal de sua arte, ao passo que um ator *técnico*, penso eu, é justamente aquele que vai além dessa mecanicidade, mas tendo como suporte de sua organicidade, essa mesma formalização. Em realidade, o objetivo final do ator é, através de sua técnica, ultrapassar essa mecanicidade, não no sentido de uma ascese a um absoluto idealizado, mas no sentido de uma implosão da dualidade entre as faculdades operativas e criadoras — forma/expressão — que se confluiriam na imanência do próprio corpo do ator, sendo, portanto, a faculdade operativa/mecânica, apenas um dos elementos necessários desse universo múltiplo que chamamos *arte de ator*. Em outras palavras, a *tékhne/técnica* enquanto formalização e agenciamento do próprio corpo-em-arte. Assim sendo, dentro desse trabalho, prefiro cunhar e usar a palavra *técnica* em seu sentido mais amplo de *tékhne*. Um ator que possui "técnica" passa a ser, dentro desse estudo, um ator que possui a capacidade de operacionalizar sua organicidade, ou seja, atualizar sua "vida" no tempo e no espaço. É um ator que possui a capacidade de harmonia/entrelaçamento entre as capacidades operativas e criadoras da arte de ator. A técnica pensada enquanto implosão da dualidade forma/vida, enquanto *tékhne*, é justamente a capacidade do ator de ultrapassar esse limite formal. A *tékhne*, para o ator, é a busca de seu "fluxo de vida intensivo" através dos aspectos formais e precisos da musculatura de seu corpo. Isso não é novo. Grotowski já dizia:

---

[2] "A tékhne se apresenta por meio de obra ou objetos: o médico é um técnico cuja obra é produzir a saúde, assim como o arquiteto faz a casa e o oleiro faz o vaso de cerâmica, o dramaturgo é um técnico que produz como obra uma peça teatral, assim como o poeta produz o poema e o pintor o quadro" (Chaui, 2002, p. 512). "O sentido geral desse termo coincide com o sentido geral de arte: compreende qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Nesse sentido, técnica não se distingue de arte, de ciência, nem de qualquer processo ou operação capazes de produzir um efeito qualquer: seu campo estende-se tanto quanto o de todas as atividades humanas" (Abbagnano, 2000, p. 938).

[3] "1º — conjunto dos procedimentos exigidos pelo emprego de certos instrumentos ou de certos materiais: «a técnica do violino. A técnica do afresco». 2º — conjunto dos procedimentos relativos a certa forma de arte: «a técnica do estilo gótico» 3º — conjunto dos procedimentos individuais de um artista, de um escritor. «É bem possível que por vezes o pintor seja arrastado pela sua técnica até sua criação, em vez de ser conduzido pela sua idéia a sua técnica. A fala tem certa participação na criação do pensamento»" (Lalande, 1999, p. 1110).

> Não existe nenhuma contradição entre técnica interior e o artifício (articulação de um papel por meio de símbolos). Acreditamos que um processo pessoal que não seja apoiado e expresso pela articulação formal e pela estruturação disciplinada do papel não é uma liberação, e redundará no informe (Grotowski, 1987, p. 15).

Ou ainda:

> Recentemente, também Jerzy Grotowski enfrentou esse tipo de problema. [. . .] Sua observação fundamental a res-

> peito é que o processo orgânico [. . .] e o processo artificial não podem separar-se categoricamente entre si e contrapor-se de maneira dicotômica como natural/convencional, espontâneo/construído, contínuo/articulado, livre/codificado (De Marinis, 1997, p. 93).

A *tékhne* enquanto conceito que diagonaliza esses universos e territórios do trabalho do ator nos força a repensar o próprio conceito de corpo em estado cênico e buscar desfazer, ou repensar, uma suposta dicotomia que talvez comece a se delinear: corpo em estado cotidiano e corpo em estado cênico. Se, nesse trabalho, a *téknne* é o conceito que implode esse dualismo forma/conteúdo, talvez seja a idéia de um *corpo-subjétil* que implodirá e transbordará esse conceito de corpo com comportamento cotidiano e o conceito de um corpo em arte um corpo-em-arte.

O corpo-subjétil

Na prática, um ator que possui técnica, quando em Estado Cênico, busca recriar um comportamento corpóreo que, de certa forma, habite esse espaço "entre". Nem um corpo somente mecânico e formalizado, nem um corpo somente "vivo", informe e caótico; nem um comportamento cotidiano puro, nem um comportamento extracotidiano puro, mas um corpo ao mesmo tempo formal e orgânico, um corpo que se auto-alimentasse de sua própria potencialidade criando e recriando um comportamento extracotidiano transbordado dele mesmo e nele mesmo e que se lançasse para o espaço gerando, nesse lançamento, uma zona de arte e de inclusão. Isso significa dizer, em última instância, que o comportamento cotidiano e extracotidiano habitam o mesmo corpo e é o trabalho nesse corpo, para esse corpo e com esse corpo que proporcionará seu comportamento-em-arte, um corpo-em-vida. Posso dizer que essa pesquisa é a base de investigação de todos as linhas de trabalho do Lume. Uma busca de transbordamento das potencialidades e intensividades do corpo, no corpo e para o corpo. Uma pesquisa helicoidal que busca transbordar o corpo nele mesmo. Devemos atentar que, ao pensar o corpo dessa forma, não incorremos no risco de dualismos radicalizantes do tipo: comportamento cotidiano em contraposição com o comportamento em arte, ou ainda, um corpo inserido dentro de uma vida "natural" e cotidiano e um outro corpo inserido dentro de um Estado Cênico. Mas ponderemos mais atentamente para essa questão e verifiquemos a importância de gerar um pensamento integrado sobre o corpo dentro de um comportamento-em-arte no Estado Cênico.

A noção de um corpo com comportamento cotidiano em uma suposta contraposição a um corpo-em-arte, ou ainda corpo-em-vida, já pode ser observado de forma indireta nos escritos de Stanislávski, quando esse afirma:

> Em geral as pessoas não sabem como utilizar a estrutura física com que foram dotadas pela natureza. Não sabem como desenvolvê-la, nem como mantê-la em ordem (Stanislávski, 2001, p. 197).

Para fugir desse comportamento Stanislávski propõe, então, um treinamento físico para que o ator tenha, em cena, um "corpo saudável e em pleno desempenho de suas funções, capaz de um controle extraordinário" (ibidem, p. 198).

Grotowski expõe com maior clareza e de forma bem mais direta essa questão logo nas primeiras páginas de *Em Busca de um Teatro Pobre,* chamando esse corpo com comportamento cotidiano de um corpo com "comportamento natural", um comportamento que engessa e automatiza o corpo mascarando um "verdadeiro" corpo-em-arte:

> As formas de *comportamento "natural" e comum* obscurecem a verdade; compomos um papel como um sistema de símbolos que demonstra o que está por trás das máscaras

> da visão comum: a dialética do comportamento humano (Grotowski, 1987, p. 16 — grifo meu).

Ou ainda:

> Em termos de técnica formal não trabalhamos por meio da proliferação de símbolos ou pela soma deles (como nas repetições formais do teatro oriental). Pelo contrário, subtraímos, procurando a quintessência dos símbolos pela eliminação daqueles elementos do *comportamento "natural"* (ibidem, p. 17 — grifo meu).

Mas é em Barba que verificamos a conceituação de um corpo com comportamento cotidiano e um corpo com comportamento-em-arte de maneira ainda mais clara. A esses comportamentos diferenciados ele dá o nome de técnicas cotidianas e extracotidianas:

> O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do bios cênico do ator, a sua "vida", consiste em compreender que às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo. As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo de uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio de um uso máximo de energia para um resultado mínimo (Barba, 1994, pp. 30, 31).

A princípio posso dizer, concordando com os autores acima, que considero o corpo com comportamento cotidiano como um corpo colocado em situações normais do dia-a-dia; um corpo que, em funções de relações históricas, culturais e econômicas, tende à automatização, à acomodação, ao risco de cristalização e engessamento. Mas ao pensar que esse mesmo comportamento nos define, nos identificando como seres históricos inseridos numa cultura específica, não posso simplesmente buscar eliminar esse comportamento cotidiano pensando existir um outro corpo em um suposto estado "puro" pronto para ser encontrado e usado como corpo-em-arte. Isso seria cair em dualismos, além de realizar uma superficialização e mesmo uma certa mistificação dos pensamentos dos autores acima. Em realidade, ao pensar em um corpo integrado tenho de lançar um outro olhar para esse corpo com comportamento cotidiano e buscar verificar nele uma certa potência artística, um campo de intensividades que pode ser trabalhado e transbordado nele mesmo. Proponho, portanto, não pensar em eliminar esse comportamento cotidiano, mas lutar e trabalhar muito contra a automatização, engessamento e acomodação desse corpo mas para realizar um mergulho nesses mesmos estratos sociais, históricos, culturais e econômicos que o definem, para, dessa forma, potencializá-lo e transbordá-lo em comportamentos-em-arte. Pensando dessa forma o corpo-em-arte passa a ser uma espécie de expansão e transbordamento do corpo com comportamento cotidiano, ou seja, o corpo-em-arte como uma espécie de vetor em expansão dele mesmo para ele mesmo como potência artística de sua época e de seu contexto sociocultural e econômico. Corpo-hélice-em-arte. Em outras palavras, o corpo em seu comportamento cotidiano, mesmo com sua tendência à lei do mínimo esforço e da acomodação, tem o poder virtual de sua (re)criação e transbordamento dele mesmo para ele mesmo e que pode ser atualizado com muito trabalho e esforço ativo dos atores.

Assim, sinto a necessidade, nesse trabalho, de que esse corpo-em-arte não seja conceituado como uma ponta de um dualismo, mas como um corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de ***corpo-subjétil***. Explico: ao ler uma obra de Derrida, chamada *Enlouquecer o Subjétil*, essa imagem "corpo-subjétil" me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito e o objeto. Não é nem um nem outro, mas ocupa o espaço "entre".[4]

Outra questão é que essa palavra *subjétil* pode, por semelhança, ser aproximada da palavra *projétil*, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um *projétil* que, lançado para fora, atinge o outro e, como ficará mais claro adiante, também se auto-atinge. Essa aproximação pode ser realizada já que "subjétil" é uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas.[5]

São por essas questões que a imagem de *corpo-subjétil* surgiu-me de maneira natural para dizer de um corpo em Estado Cênico, um corpo em arte, pois o corpo-subjétil, estando primeiramente nesse "entre" objetividade-subjetividade, dualidade que poderíamos facilmente levar para *forma x expressão* ou *mecanicidade x "vida"*, ou mesmo *comportamento cotidiano x comportamento extracotidiano*, não é nem um nem outro exatamente, mas os perpassa pelo meio, englobando as duas pontas da polaridade e todos os outros pontos que passem por essas linhas opostas. Ele não é um ponto ou outro, linha ou outra, mas uma diagonal que atravessa esses pólos abstratos e todos os pontos e linhas "entre". Em segundo lugar porque esse "entre" do *subjétil*, agindo como um *projétil*, lança-se para fora para agrupar e incluir o outro, em um movimento que deveria ser natural no trabalho do ator. Portanto, o corpo-subjétil engloba e diagonaliza um espaço "entre" polaridades que se completam e uma ação que lança esse espaço "entre" para fora, numa relação dinâmica. Assim o corpo-subjétil, como a própria palavra subjétil, não é "nem objeto, nem sujeito, nem tela, nem projétil, o subjétil pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sobre qualquer outra forma" (1998, p. 45).

---

[4] "[. . .] a palavra ou a coisa [que] pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um, nem outro" (Derrida & Bergstein, 1998, p. 23). "Um subjétil não é um sujeito, muito menos o subjetivo, não é tampouco o objeto, mas exatamente o quê e a questão do «quê» guarda um sentido no que concerne ao que está entre isto ou aquilo [. . .]" (1998, p. 38 — grifo meu).

[5] Pelas duas extremidades de seu corpo, tal palavra, ela também subjétil, suporta, tal qual o desenho de uma quimera, compor com tudo aquilo o que não é ela. Embora pareça tão próximo deles, atrai-os para o artifício de uma semelhança total: o *sub*jetivo e o pro*jétil* (1998, p. 25 — grifo dos autores).

O corpo-subjétil proporciona um pensamento transversal sobre a dualidade forma/vida, pois estando nesse "entre" e traçando uma diagonal sobre concepções duais, ele gera um outro espaço que, necessariamente, contém todas as oposições, nos obrigando a pensar o trabalho de ator a partir de outro ângulo e dentro de outro território. Além disso, esse pensamento sobre o corpo-subjétil obriga a incluir, também, a *ação de projeção* que habita o próprio território do conceito de subjétil e, como veremos, habita também, intrinsecamente, o terreno do trabalho do ator.[6]

Sendo o corpo-subjétil composto por uma diagonal técnica/estética, forma/vida, podemos olhá-lo não como um ponto, formado por uma estrutura profunda e com um centro localizável, que deve ser esclarecido, entendido, semantizado e rebatido sobre um ou outro plano significante, mas podemos olhar o corpo-subjétil como uma multiplicidade, um espaço de conexões e re-conexões infinitas sem nenhum centro ou estrutura, como um *continuum* de recriação que pode ser quebrado, retomado em outra ponta, reconstruído, mantendo-se numa autoprodução. Enfim, olhar o corpo-subjétil como um rizoma[7] e o corpo-subjétil, pensado como rizoma, nos dá algumas pistas importantes para a reflexão. Uma delas, e que percebemos muito claramente, é que esse rizoma e essa multiplicidade não suportam, nem ao menos, uma dualidade do tipo corpo cotidiano[8] e corpo-subjétil, ou seja, o corpo cotidiano e o corpo-subjétil são um só e mesmo corpo que possuem, no máximo, alguns comportamentos diferenciadores e são esses comportamentos que nos permitem caracterizar, dentro desse corpo múltiplo, um corpo com comportamento cotidiano (corpo cotidiano) e esse mesmo corpo ampliado e vetorizado com um comportamento intensivo (corpo-subjétil). Ao mesmo tempo que essa verificação de corpo único nos abre muitas frestas, também faz que olhemos com maior cuidado para alguns pontos. Acredito, portanto, ser importante refletirmos sobre a inter-relação corpo cotidiano e corpo-subjétil e suas implicações como corpo único.

---

[6] O corpo-subjétil, habitando um plano de composição — plano da arte — enquanto combinação múltipla-unitária que explode a combinação dualista, ou ainda, a arte de ator enquanto a linha de fuga da máquina dual — seja corpórea/incorpórea, técnica/poética é magnificamente explanado por Deleuze e Guattari: O plano de composição [plano da arte] pode ser um plano de composição técnica ou estética. Ambos coexistem combinando: No plano de composição técnica, que necessariamente é recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética, mas mantendo sua autonomia, a sensação se realiza no material. Nesse caso a figura da arte desfruta de uma aparência de transcendência; no plano de composição estética, não é mais a sensação que se realiza no material, mas é o material que entra na sensação, que certamente não existe mais fora dessa entrada. Nele o plano de composição técnica perde sua autonomia e as figuras da arte se liberam de uma transcendência aparente confessando seu ateísmo. Contudo só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética, tornando assim a matéria expressiva (1992, pp. 248-51, passim).

---

[7] Mas o que vem a ser esse conceito de rizoma? Chamemos Deleuze e Guatarri em auxílio: "[. . .] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e pode sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. [. . .] É somente quando o múltiplo é tratado efetivamente como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas. [. . .] Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. [. . .] Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda. [. . .] O rizoma [é] mapa, não decalque. [. . .] O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [. . . O rizoma] não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda (1995(1), pp. 15-32).

[8] Chamarei, a partir desse momento, esse corpo com comportamento cotidiano discutido acima simplesmente de corpo cotidiano.

O corpo cotidiano e o corpo-subjétil: relações

O ator-dançarino, ou mais genericamente, o atuante, por definição comum, é um artista do corpo. Isso significa, em primeira instância, que ele usa, como território primeiro de trabalho, seu corpo — corpo-físico-celular-nervoso-fisiológico-mental inserido em seu contexto social, histórico, econômico e cultural — em toda sua potencialidade artística, transformando-o em suporte poético de sua arte — um corpo artístico, que venho chamando de **corpo-subjétil**. Criar um corpo-subjétil, nesse caso, seria a capacidade do ator para usar uma "vida", uma pulsão de vida de seu próprio corpo cotidiano insuflando, imprimindo organicidade a esse mesmo corpo quando em Estado Cênico.

Esse conceito de corpo-subjétil, paradoxal, toca outros conceitos dentro de especulações sobre o trabalho do ator. Assim podemos encontrar conceitos parecidos como *corpo-em-vida* de Barba, *corporeidade da ação física* de Luís Otávio Burnier, *transiluminação* de Grotowski ou *atleta afetivo* de Artaud. Cunho esse termo *corpo-subjétil*, convém reforçar, não apenas pára criar mais um termo, ampliando o léxico e a dicotomia da antropologia teatral entre corpo cotidiano e corpo extracotidiano. O corpo-subjétil não é somente o corpo extracotidiano puro (já que acredito que essa pureza não existe!), nem mesmo o corpo artificial do qual nos fala a antropologia teatral. Nem mesmo pode ser confundido com esse "corpo-entre" (*corpus fictif*), ou seja, um corpo entre o cotidiano e extracotidiano, percebido pelos estudos de Barba e dos investigadores do Ista.[9] Na verdade não discordo da existência de todos esses corpos: cotidiano, extracotidiano, *corpus fictif*. Todos eles, dentro de um plano abstrato, podem existir. Posso criar e perceber vários "corpos", cada qual com suas regras comportamentais específicas, que irão se ampliando do corpo cotidiano ao corpo-em-arte ou a um suposto "corpo imaginário do ator-personagem". Mas o problema é justamente o relacionamento entre todos esses corpos. Posso criar tantos corpos quantos forem necessários para o entendimento da complexidade inerente ao trabalho do ator, mas ao criar esses corpos, também devo, necessariamente, gerar, dentro deles, mecanismos de intercâmbio entre esses mesmos corpos para que não passem a ser criações meramente abstratas e independentes. Enquanto ator tenho um corpo com seu comportamento intrínseco e é dele, desse corpo específico com esse comportamento específico, que devo gerar qualquer outro comportamento corpóreo, inclusive um corpo-em-arte. Acredito ser um tanto quanto arbitrária a divisão exata entre corpo/energia cotidiana corpo/energia extracotidiana. Esse último termo, cunhado por Eugenio Barba, começa a ser já usado de maneira arbitrária, fazendo que essa divisão pareça ser dualística e quase mística: essa arbitrariedade no uso do conceito pode fazer que possamos pensar que o corpo extracotidiano é construído a partir de energias que "pairam no ar", sendo quase um corpo ideal, separado desse "mundo conhecido". Não. O corpo e a energia extracotidianos vêm do corpo-cotidiano, mais precisamente de sua (re)construção, ou ainda, de sua desautomatização. O corpo cotidiano é a base e primeira célula do corpo expandido, não somente extracotidiano, mas corpo-subjétil. Ora, como podemos pensar uma extracotidianidade sem uma "cotidianidade"? Assim, como ator, prefiro realizar um outro exercício discursivo: não subdividir corpos tentando encon-

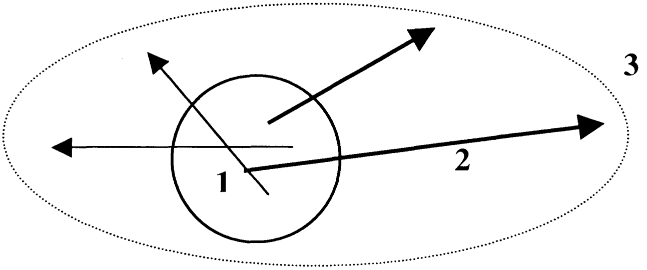
---

[9] "O primeiro grande elemento de interesse (prático e teórico) que oferecem as investigações de Barba e os outros estudiosos da Ista sobre a antropologia teatral se encontra, a nosso modo de ver, no fato que permite pontuar, cada vez mais e com maior precisão, a existência (geralmente desconhecida no teatro ocidental) de uma «zona intermediária» entre a vida cotidiana e a representação, entre o ator e o personagem. Pertenceria a essa zona uma série de regras que não são nem atorais nem expressivas e que poderíamos chamar também técnica

---

da «presença dramática». [. . .] Entre o corpo cotidiano do ator-homem e o corpo imaginário do ator-personagem se pode postular um estágio corpóreo intermediário, que o estudioso japonês Moriaki Watanabe chamou, acertadamente, de corpus fictif" (De Marinis, 1997, p. 89).

trar regras específicas de cada universo corpóreo criado para depois pensar um relacionamento entre eles até chegar ao corpo-em-arte. Prefiro, sim, pensar um único corpo, aberto a todas as multiplicidades inerentes a ele mesmo e que se autogera nele mesmo, incluindo, aí, o corpo cotidiano, o corpo-em-arte, as ações físicas e vocais geradas nesse corpo-em-arte e mesmo a zona de relação com o espectador e com o outro ator, essa zona de afetar e ser afetado, essa zona de turbulência. Esse corpo uno em multiplicidades, que engloba todos os outros corpos, ações, comportamentos e zonas possíveis é que estou dando o nome, aqui, de corpo-subjétil. Ele subentende o corpo extracotidiano, o *corpus fictif*, mas os entende somente a partir do corpo cotidiano. O corpo-subjétil não é um termo dualista, ou mais um comportamento corpóreo criado em zonas intermediárias entre o corpo cotidiano e o corpo-em-arte, mas é um conceito vetorial. O corpo-subjétil é uma espécie de vetorização e transbordamento do corpo cotidiano em direção ao uso artístico desse mesmo corpo.



1) Corpo cotidiano. 2) Vetores do corpo-subjétil expandindo o corpo cotidiano a partir dele. 3) Expansão do corpo cotidiano. Linha aberta, fronteira do corpo-subjétil sempre em expansão que, em si, engloba o corpo cotidiano.

A figura do ator é pluridimensional, heterogênea, múltipla, constituída por um plano já múltiplo enquanto corpo cotidiano — que é seu suporte primeiro — e por um mesmo plano expandido, também múltiplo, que engloba o primeiro. Ao transbordar e vetorizar esse corpo cotidiano produzindo um corpo-subjétil, ele, atuante, em Estado Cênico, gera uma justaposição criador e obra — já que corpo cotidiano e corpo-subjétil são um só e mesmo corpo. Essa justaposição acaba fundindo uma complexa semiótica de signos poéticos, sociais, pessoais e passionais, todos em relação. Se contarmos que esse mesmo corpo-subjétil, no momento do Estado Cênico, engloba uma zona de "troca" e criação conjunta com o espectador, deveremos somar, ainda, uma complicada semiótica da recepção que afeta e é afetada por todas as outras semióticas. Nesse sentido, o Estado Cênico é uma rede semiótica inter-relacionada de uma complexidade quase infinita. Portanto, não é à toa que qualquer discurso teatral encontre barreiras quase intransponíveis. O ator, em Estado Cênico, ou seja, de fusão corpórea de seu estado cotidiano e poético, será sempre contraditório quando visto por ângulos parciais, pois ele terá, e será, em si mesmo, essas contradições, paradoxos e multiplicidades.

Como forma de minimizar essa complexidade extrema, a tentativa de conceituação específica do trabalho de ator deveria ser recortado na borda do corpo-subjétil, como um ser que, mesmo sendo a expansão e transbordamento do corpo cotidiano, é um ser de sensação independente, mesmo sujeito ao corpo cotidiano enquanto território de expansão latente. Qualquer conceito, reflexão e pensamento sobre o trabalho de ator deveria ser territorializado não na borda ou no interior do corpo cotidiano, mas na borda e no território expandido do corpo-subjétil. Claro que a dificuldade, nesse ponto, é estabelecer os contornos dessa borda, mesmo que esses contornos sejam maleáveis. Mas, mesmo conhecendo essa dificuldade intrínseca, ao buscar uma conceituação nessa borda, ou seja, no ser de sensação independente enquanto corpo-subjétil que é, em si, vetorização do próprio corpo cotidiano, teríamos uma gama conceitual independente para pensar o trabalho de ator em Estado Cênico, mesmo que esses conceitos sejam recriados e transpostos do território não expandido do corpo cotidiano, que é o espaço, por excelência, das especulações filosófico-ontológicas. Claro que esse pensamento não é novo. Todos os grandes atores e diretores que, de certa forma, criaram discursos baseados em seu trabalho prático, procederam dessa forma: tentaram gerar conceitos independentes que habitavam esse território borda do corpo-subjétil — ser de sensação independente — e dessa forma davam um corpo conceitual ao seu fazer, mesmo que esse discurso criado estivesse conectado intrinsecamente àquele fazer específico dentro de sua época específica. Esses conceitos, sendo criados dentro de uma zona de arte, mantêm porosidades abertas que são vinculadas, ao menos, a duas áreas de criação independentes e que pensam por si mesmas: o plano artístico e o plano conceitual. Não entrarei, aqui, nas instigantes relações que essas duas áreas podem manter. Deixo isso aos meus amigos filósofos.

Mas, se por um lado, essa independência do corpo-subjétil nos dá infinitas possibilidades de reflexão independente sobre esse corpo-em-arte, por outro lado ele cria uma suposta grande contradição: ao mesmo tempo que o corpo-subjétil é borda e limite vetorial de transbordamento do corpo cotidiano e, portanto, depende dele para existir, ele é, em si, independente, pois é o monumento artístico, corpo-em-arte que se sustenta em si e é *independente de seu autor*. Na verdade essa é uma questão especialmente problemática, e por isso mesmo, devo tentar realizar algumas ponderações sobre essa "divisão interdependente" entre corpo cotidiano e corpo-subjétil.

Não são poucos os textos que cantam a obra como independente de seu autor. Como exemplo podemos ler em Deleuze e Guattari: "a obra de arte é um ser de sensação e nada mais: ela existe em si" (1992, p. 213).[10]

---

[10] Ou ainda, numa outra passagem, que a obra de arte "tornou-se independente de seu modelo, assim como dos outros personagens eventuais: 1) A obra independe do espectador ou do auditor, que se limitam a experimentá-la. 2) A obra independe do criador, pela auto posição do criado, que se conserva em si. [. . .] A obra de arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. É exatamente este bloco que se conserva" (2000, p. 213).

Outros se juntam ao coro: os textos de Foucault sobre estética, principalmente em "O que é um Autor?" e "Prefácio a Transgressão"[11] nos quais ele coloca em xeque tanto a noção de obra como de autor. E Barthes, que com seu texto "A Morte do Autor", também questiona essa relação ao dizer que a obra não pode se reduzir à "voz de uma só pessoa, o autor, a entregar a sua confidência" (Barthes, apud: Salem Levy, 2003, p. 58).

Assim como Deleuze, Guattari, Foucault e Barthes, também concordo plenamente, como ator, no ser de sensação independente da poética teatral. E é, justamente, por saber dessa independência, que percebo um suposto paradoxo: ao seguir essa linha de raciocínio e se eu pensar que é do corpo cotidiano que o corpo-subjétil transborda, talvez eu deva criar uma relação de completa independência entre o corpo-subjétil e o corpo cotidiano, já que é necessário separar e deslocar autor (corpo cotidiano) e o suporte da obra que sustenta o ser de sensação (corpo-subjétil), pois a obra *existe em si* e é *independente em relação ao seu criador*. Mas esse pensamento é, *a priori*, infundado, pois o corpo-subjétil e corpo cotidiano *não são independentes; na verdade eles são um só*. O corpo em Estado Cênico, recriando ações físicas e matrizes[12] em relação dinâmica, é o próprio suporte do ser de sensação que se conserva, cujo comportamento-em-arte é recriado a cada instante na superfície do corpo cotidiano. Temos, no caso do corpo-subjétil, como já verificado, uma fusão entre o suporte do ser de sensação e o criador no momento da própria criação. Claro que essa fusão existe também em pintura, literatura, escultura e em todas as outras formas de expressão artística no momento da criação. O suporte que comportará o ser de sensação vai sendo construído nessa fusão para depois se tornar independente. O pintor se funde com a obra ao pintá-la, mas, ao finalizá-la, a obra passa a existir em si mesma, independente do pintor. O quadro passa a ser um suporte material finito do ser de sensação que nasce no momento da última pincelada. E não precisaremos, de forma alguma, conhecer o pintor, nem suas frustrações ou alegrias, nem suas obras anteriores ou posteriores, para fruir esse quadro e ser afetado por ele. Mas no caso do trabalho de ator esse "depois", ou essa "última pincelada" não existe, pois o ser de sensação vai sendo criado nessa fusão corpo cotidiano/corpo-subjétil no momento da própria fruição da obra. Seu suporte se desvanece e somente existe no momento do Estado Cênico, no momento em que o ator (enquanto obra e criador), espaço e espectador estão, conjuntamente, gerando uma espécie de *zona de arte*. E talvez aqui esteja o ponto: *a independência do ser de sensação talvez esteja nessa zona de arte*. Se assim for, podemos dizer que o ser de sensação de um corpo-subjétil não está localizado em um ponto ou um suporte material específico, mas se localiza em um espaço virtual, porém real, dentro ou através da própria ação de vetorização e transbordamento do corpo cotidiano em corpo-subjétil. O ser de sensação que tem o corpo-subjétil como suporte existe, portanto, na vetorização dinâmica e transbordamento que se estabelece com o corpo cotidiano e com todas as outras relações estabelecidas em um Estado Cênico. Dessa forma, no caso do teatro, o ser de sensação encontra seu suporte em uma ação relacional, não em um material durável. Como veremos mais adiante, a geração de um corpo-subjétil não é determinado por um ou outro elemento, ou mesmo pelo conjunto deles, mas é determinado pelas relações entre os elementos, ou conjunto deles, que se autoproduzem.

---

[11] Esses textos podem ser encontrados no livro *Ditos e Escritos III* (2003(1)) que contém uma coletânea de textos de Foucault sobre estética.

[12] Dentro do âmbito de trabalho do Lume, podemos dizer que uma ação física e/ou vocal orgânica, pesquisada e codificada por um ator e que dinamiza seus campos intensivos potenciais, é chamada de "matriz". Se procurarmos no *Dicionário Aurélio*, encontraremos algumas das razões para essa palavra ter sido utilizada para definir uma ação física orgânica: "Matriz: lugar de onde se gera ou se cria; aquilo que é fonte, origem, base; útero". Assim, a matriz é entendida como o material inicial, principal e primordial; é como a fonte de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A matriz é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada que pode ser recriada no momento do Estado Cênico. Dessa forma, cada ator possui um conjunto de matrizes, que se torna seu vocabulário vivo de comunicação cênica — seu vocabulário expressivo.

Dessa forma, a pergunta sobre quem gera essa ação, essa autoprodução, na tentativa de busca de um suposto autor desse ser de sensação, é infundada. Não existe autor. O corpo-subjétil se autoproduz por entre a relação e inter-relação de vários elementos que se amalgamam no Estado Cênico e dessa forma, o autor — no caso, aqui, o "eu" ator — dilui-se nessas mesmas relações. Aliás, para ser mais preciso, para que o ser de sensação possa existir, o ator busca diluir-se, tornar-se invisível, abrir mão de sua identidade, de seu "eu" enquanto sujeito. Retornaremos a essa questão mais tarde. Assim, o ser de sensação do corpo-subjétil estando localizado em uma ação — e não em um material, seja subjetivo (pessoa, identidade, sujeito, personagem) ou objetivo (corpo muscular) — passa a ser independente do autor. Pensando dessa forma, não vejo nenhum problema em verificar uma característica intrínseca do corpo-subjétil: dependência e independência coexistentes nele mesmo. O ser de sensação, tendo como suporte as relações dinâmicas que estabelecem o corpo-subjétil em Estado Cênico, é independente, mas o corpo-subjétil depende do corpo cotidiano para se suportar em si mesmo, pois, além de ele ser gerado nessa vetorização e transbordamento, o corpo cotidiano é o território primeiro do corpo-subjétil. Reflitamos um pouco mais sobre as características desse ser de sensação que se estabelece nesse processo "entre" corpo cotidiano e corpo-subjétil.

Podemos pensar, mais precisamente, que o corpo-subjétil, como um corpo nômade, é uma reterritorialização de um corpo cotidiano desterritorializado, e esse movimento desterritorialização-reterritorialização não acontece de maneira pontual e única, mas acontece em devir,[13] ou seja, em processo dinâmico macro e/ou microscópico, em movimento, em retorno constante, em ziguezague, em transformação.

---

[13] "Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [. . .] Devir não é progredir nem regredir segundo uma série, e sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado como em Jung ou Bachelard. [. . .] O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos suposta-

O corpo cotidiano é o território primeiro do corpo-subjétil. O corpo-subjétil é um território criado a cada instante na própria desterritorialização do corpo cotidiano que se quer desterritorializar. Assim sendo, o corpo-subjétil é um território fugaz que se desvanece a cada momento, devendo recorrer ao corpo cotidiano para recriar novamente seu território. Devemos pensar o corpo-subjétil não como um suporte durável do bloco de sensações que se conserva em si, passível de ser repetido de maneira igual, eterna e fechada, mas enquanto um ser de sensação que *vai se construindo* no momento da atuação, e essa construção criativa engloba o ator como um ser integrado que superpõe o corpo cotidiano e o corpo subjétil. Os blocos de sensações (ser de sensação), no caso do ator, não se constroem em um suporte a ser conservado no futuro. No caso do corpo-subjétil, no momento da atuação, o futuro do suporte simplesmente não existe. Ele é um eterno presente que se constrói e se desvanece ao mesmo tempo. Um ziguezague de territorialização-desterritorialização entre corpo cotidiano e seu próprio transbordamento enquanto corpo-subjétil. O passado também não existe nesse estado, apesar de depender dele como base de recriação. O passado, enquanto memória ou reminiscência do corpo, ou ainda, a técnica corporal, enquanto possibilidade de articulação da organicidade no tempo-espaço, é um suporte, ou "porta de entrada" para o corpo-subjétil que torna possível uma certa retomada necessária da ação física a ser recriada naquele presente. Digo aqui "retomada" enquanto recriação, não enquanto busca de um passado-ação previamente construído e fecha-

---

mente fixos pelos quais passaria aquele que se torna" (Deleuze & Guattari, 1997(1), p. 18). "No devir não há passado, nem futuro, e sequer presente; não há história. Trata-se, antes, no devir de involuir: não é nem regredir, nem progredir. Devir é tornar-se cada vez mais sóbrio, cada vez mais simples, tornar-se cada vez mais deserto e, assim, mais povoado. É isso que é difícil de explicar: a que ponto involuir é, evidentemente, o contrário de evoluir, mas, também, o contrário de regredir, retornar à infância ou a um mundo primitivo" (Deleuze & Parnet, 1998, p. 39).

do em si mesmo. Recriar a ação física e não simplesmente repeti-la ou retomá-la enquanto macro e microdensidades musculares. O corpo-subjétil, enquanto fluxo de ações físicas, realiza-se, portanto, por ser um presente que se cria a cada instante. Antes de ser um corpo definido *a priori*, é, na verdade, um corpo que vai sendo definido a cada momento e também se desvanece a cada instante. Ele nunca poderá ser definido ou localizado de maneira exata, a não ser no momento ínfimo de seu suporte que é, em si, indiscernível, mas, de certa forma, percebido. É um acontecimento, um *continuum* que se desvanece e entra na sensação. Entre corpo cotidiano e corpo-subjétil não há linha, fronteira ou borda apesar de o corpo-subjétil ser um limiar, ser em si mesmo, borda. E esse instante — sem passado, sem futuro, sem borda, desvanecível e virtual — apenas esse momento ínfimo, que é independente, mas mesmo assim propicia ao *ser de sensação* sua duração e sua conservação, pois tem a duração da recriação em *continuum,* gerando, nesse fluxo, pontos de fugazes de eternidade coexistentes com sua efemeridade.

A vetorização que ocorre entre corpo cotidiano e o corpo-subjétil, no momento da atuação, habita um espaço não euclidiano e um tempo outro, não-linear. Na verdade essa relação corpo cotidiano/corpo-subjétil poderia ser alocada no Espaço de Escher,[14] numa relação multidimensional sobre ele mesmo.

A criação atoral, enquanto corpo, acontece no aqui-agora em um suporte que se recria a cada instante. Os próprios Deleuze e Gattari, mesmo sem citar diretamente o trabalho de ator enquanto (re)criador do corpo, nos dão essa abertura: "mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria a sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com essa duração*" (Deleuze & Guattari, 1992, p. 216 —

---

[14] Mauritus Cornelis Escher, nasceu em Leeuwarden na Holanda em 1898, faleceu em 1970 e dedicou toda a sua vida às artes gráficas. Fascinado pelos paradoxos visuais, Escher chegou à criação de mundos impossíveis. O artista joga a perspectiva para produzir efeitos de ilusão de óptica. Os seus desenhos nos levam a novos universos e a espaços verdadeiramente misteriosos e buscam, de certa forma, figurar um espaço infigurável.

grifo dos autores). O corpo-subjétil se realiza pelo devir e pelo múltiplo, que é sua característica intrínseca. Qualquer teoria que busque pensar esse corpo-em-arte deve ter em mente esse universo extremamente complexo e deve residir nesse mesmo território de devir, fluxo e multiplicidade inerente.

Em última instância, o ser de sensação independente na arte de ator somente acontece no instante do Estado Cênico, naquele momento em que se (re)cria o corpo-subjétil, no instante da relação com o espectador e com todos os elementos cênicos do espetáculo, naquele momento no qual o ator recria suas ações físicas previamente codificadas, afeta e é afetado pelo espectador. Troca. O corpo-subjétil somente existe nessa relação.

Mesmo todo o trabalho anterior do ator em relação ao Estado Cênico é somente uma preparação para a possibilidade do acontecimento desse instante efêmero. Mesmo as matrizes, entendidas como ações físicas previamente codificadas em sala de trabalho, anterior ao momento da atuação, na verdade, são como portas a serem abertas e possibilidades potenciais para esse momento da atuação. A todo esse universo anterior ao Estado Cênico, incluindo aí o próprio trabalho de codificação de matrizes e as próprias matrizes codificadas, chamamos trabalho pré-expressivo do ator.

Mas se estamos considerando o Estado Cênico enquanto o momento da relação entre ator, público e elementos cênicos, então não teríamos de entender a obra artística teatral enquanto a totalidade do espetáculo, sendo o ator apenas um elemento dentre os tantos outros que o compõem? Não teríamos de considerar, então, como bloco de sensação independente, o espetáculo em si, e não tão-somente as ações dos atores? E sua duração, seu tempo de início e término? Sim. Digo sim, pois acredito que existam diferentes graus de criação em um espetáculo teatral. A criação de um corpo-subjétil é uma delas e é justo sobre esse recorte que estou trabalhando em minhas considerações. Mas devo ponderar, mesmo dentro desse recorte, o pressionamento que as outras criações ou elementos cênicos exercem sobre o corpo-subjétil, ao menos aqueles elementos que possuem uma força relativamente grande em sua constituição, pois já vimos acima que o ser de sensação em um Estado Cênico é gerado por entre as relações dinâmicas de todos os elementos que o compõem. Sobre essa questão do pressionamento conjunto de todos os elementos sobre a própria constituição do corpo-subjétil posso fazer um paralelo simples sobre o cálculo da trajetória da terra ao redor do Sol. A gravidade é uma força elementar da natureza que faz que haja atração mútua entre todos os corpos celestes que possuem massa (mais precisamente, na Teoria da Relatividade Geral de Einstein, a gravidade é uma curvatura do espaço-tempo que afeta todos os corpos celestes relacionando-os, mas isso não é relevante para nosso exemplo. Pensemos, simplesmente, que a gravidade é uma força de atração inerente a todos os corpos que possuem massa). Assim, sabendo que o Sol é o corpo que possui mais massa no sistema solar, podemos calcular a trajetória da Terra ao redor do Sol tomando como base de cálculo somente as massas do Sol e da Terra. Mas esse cálculo, apesar de bastante aproximado, não será exato se não levarmos em consideração que a Lua, um corpo que também atrai a Terra e é atraído por ela, altera essa trajetória. E mesmo que consideremos a Lua, o cálculo ainda não será exato, já que os planetas do Sistema Solar também exercem a força gravitacional sobre a Terra e alteram também sua trajetória ao redor do Sol, e também as estrelas distantes e toda a massa do Universo. Ou seja, se calcularmos a trajetória tomando como base somente o Sol e a Terra teremos um cálculo relativamente simples, mas teremos um resultado aproximado, apesar de bem próximo, já que tomaremos como base de cálculo a relação principal. Se levarmos em consideração alguns outros corpos celestes que influem de maneira secundária na trajetória, o resultado do cálculo será cada vez mais preciso, mas, ao mesmo tempo, esses cálculos serão cada vez mais extensos e extraordinariamente mais complexos. O mesmo ocorre com o corpo-subjétil: podemos eleger alguns elementos que, por sua grande força e influência, fazem que sua constituição seja passível de reflexão, mas sabemos que essa conceituação do corpo-subjétil nunca será totalmente clara se não levarmos em consideração TODOS os elementos que englobam um Fenômeno Teatral. Mas, se procedermos dessa forma, inviabilizamos o próprio pensamento do corpo-subjétil, tão complexo ele será (e ele é!). Assim, faço um recorte para que a discussão do corpo-subjétil seja possível, mas tendo em mente que esse pensamento não se esgota, já que deixo, propositadamente, muitos elementos fora dessas reflexões, como por exemplo, a relação do corpo-subjétil com a luz, com o cenário, com o espaço cênico e mesmo com grande parte da própria recepção, mesmo levando em consideração que o corpo-subjétil, como veremos mais tarde, somente existe em relação a esse fora e ao público. Mesmo assim, no último capítulo, falaremos sobre o corpo-subjétil na construção de um espetáculo que possui todos esses elementos.

Certamente o espetáculo teatral é um grande Ser de Sensação, se considerado enquanto grande bloco. Mas esse bloco é decomponível: um grande Bloco de Sensação formado por blocos de sensações (atores em Estado Cênico), ainda permeados pela criação dos espectadores. Cada um desses elementos pode ser estudado de maneira independente e cada um deles é, em si, extremamente complexo, tanto em sua conceituação quanto em sua construção prática e poética. Mas em última instância, formam blocos de criação que se perpassam um no outro e através do outro, formando o que chamamos de Fenômeno Teatral. São multiplicidades complexas que se entremeiam, coexistem. Pedindo licença para uma metáfora: se o espetáculo é a casa, os atores em Estado Cênico são os blocos constituintes que suportam as paredes dessa casa, e os espectadores seus habitantes. Portanto os atores não são o centro do espetáculo, mas são sua base constituinte, seu alicerce e sua força, sendo um veículo de suporte para esse fenômeno teatral. Uma casa sem essa estrutura forte desmoronaria. Mas tijolos soltos também não fazem uma casa e uma casa desabitada é vazia e fria. Enfim, deve ficar claro que estou buscando realizar, nesse trabalho, especulações pontuais apenas sobre esses blocos constituintes da casa, os tijolos, os atores-criadores, tentando dissecar e conceituar alguns elementos de sua criação.

Mas o que faz que esse movimento em *continuum* entre corpo cotidiano e corpo-subjétil aconteça? Deve haver alguma força ou elemento que, de alguma forma, seja responsável pela própria vetorização e transbordamento na construção de um corpo-subjétil. E a maior dificuldade se encontra, justamente, nesse ponto, quando busco analisar o fluxo de "vida" que "anima" essa vetorização e transbordamento no tempo/espaço e que transforma a mecanicidade em *tékhne* e o corpo cotidiano em corpo-subjétil. O que causa esse salto? Claro que não é apenas uma força ou um elemento, mas um conjunto deles. Acredito que um dos principais ingredientes para essa transformação é aquilo que atores, diretores e teóricos do teatro, muitas vezes, chamam de "organicidade". Talvez ela seja uma força fundamental, pois, como veremos, é a responsável, em meu modo de ver, por manter outros elementos coesos e em constante relação dinâmica. Falemos um pouco sobre organicidade.

Organicidade: o elemento que dinamiza o corpo-subjétil

Essa geradora de "vida" do trabalho de ator — que muitas vezes é traduzida por "organicidade" ou ainda "vida" — está em um grande "buraco" conceitual, de dificílima compreensão. Portanto, a grande questão é: o que é essa "vida", o que a conceitua? Acredito que o trabalho de ator está calcado nessa pequena palavra, mas não em sua semântica estagnada, vida/signo nomeada, simplificada. Estou tentando dizer daquela "vida" que a todo tempo se transforma, fluxo constante, naquela sensação muscular como agitação de algo quase indizível, intensivo. Circularidade. Velocidade. Em movimento. Sem parar, sem estagnar.

"Vida" no corpo-subjétil enquanto capacidade de uma certa espontaneidade enquanto autoprodução. Um corpo-subjétil que possui uma capacidade de se manter em pé, autoproduzindo uma "vida inorgânica", "vida artificial" transbordada do próprio organismo do corpo cotidiano. Essa vida-inorgânica transbordada do corpo cotidiano é o que alguns estudiosos da área teatral chamam, justamente, de *organicidade*. Mas, afinal, o que vem a ser organicidade? Existe alguma definição específica para ela? Vejamos algumas:

> Para Stanislávski "organicidade" significava as leis naturais da vida "cotidiana" a qual, através de uma estruturação e composição, aparecia em cena e se transformava em arte; enquanto que para Grotowski, organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase-biológica que vem de "dentro" e sai acompanhada de uma ação precisa (Richards, 1995, p. 93).[15]

Ao passo que para Stanislávski a organicidade está localizada na vida normal e cotidiana e o ator, mediante um estudo aprofundado desse mesmo cotidiano, estruturando-o e recompondo-o por meio de ações físicas, pode, de certa forma, recriar essa mesma organicidade na cena, para Grotowski a organicidade se localiza no próprio corpo do ator, em seus impulsos mais "interiores" e "profundos", em um nível não cotidiano, mas em um nível que ele chama de "primário", além dos vícios de comportamento e dos clichês da vida cotidiana.

> O que é organicidade? É a vida em acordo com as leis naturais, mas em um nível primário. [. . .] Organicidade está

---

[15] For Stanislavski, "organicity" signified the natural laws of "normal" life which, by means of structure and composition, appear on the stage and become art; while for Grotowski, organicity indicates something like the potentiality of a current of impulses, a quasi-biological current that comes from the "inside" and goes toward the accomplishment of a precise action.

> conectada a um aspecto-criança. A criança é, quase sempre, orgânica. Organicidade é algo que se tem mais quando jovens, menos quando ficamos mais velhos. Obviamente é possível prolongar a organicidade lutando contra os hábitos, contra as imposições da vida cotidiana, quebrando, eliminando os clichês do comportamento (Grotowski, apud: Richards, 2001, p. 66).[16]

Mas esse conceito de "organicidade", mesmo dentro das colocações de Stanislávski e Grotowski, pode gerar um interessante paradoxo, visto que relaciona diretamente o "orgânico" — ou "organicidade" enquanto conectado a um organismo; organicidade enquanto uma forma, um fluxo de organização "natural" dos órgãos naturais, conceito que habita o território da construção biológica, natural, relacionada à natureza e ao corpo cotidiano ou a vida cotidiana — com o plano artístico, para o qual, geralmente, utilizamos a palavra *inorgânico*, ou *artificial* para falar sobre uma obra de arte, pois é uma criação não natural, não proveniente da natureza, construção humana, antropomórfica. Mas será que a organicidade de um sistema natural, como a do corpo humano, é a mesma organicidade que gera a "vida" necessária a um sistema "artificial" como o corpo-subjétil?. Na verdade, acredito que a organicidade que gera "vida" em um sistema complexo como o corpo-subjétil é muito diferente da organicidade que rege um sistema "natural" como o corpo humano, apesar de verificar uma complexidade intrínseca a ambas e de saber que o corpo-subjétil é vetorização e transbordamento do corpo-cotidiano. Portanto, deve ficar claro que quando utilizo a palavra *organicidade* ou *orgânico*, não pretendo lançar o leitor nem somente para o conceito de "orgânico" enquanto natureza e nem para um suposto paradoxo do tipo: o corpo do ator (natureza) gerando uma arte inorgânica (não natureza) através do próprio corpo do ator (natureza) – paradoxo, esse, intrínseco ao trabalho do ator, como vimos acima. Em realidade, o conceito de "organicidade" que discuto aqui não está diretamente vinculado nem à visão de Stanislávski nem à de Grotowski, ou seja, não se localiza nem em um elemento de comportamento coletivo, como na vida cotidiana e nem somente em uma dimensão supostamente "primária" no "interior" de um corpo que, de certa forma, acaba fundindo a organicidade do sistema corpóreo da natureza – corpo cotidiano – com a organicidade da arte de ator, apesar de acreditar, como Grotowski, que a organicidade esteja, de certa forma, vinculada a uma espécie de desautomatização do corpo cotidiano e, também, de acreditar, como Stanislávski que ela necessita uma grande estruturação e composição por parte do ator, ou seja, necessita de muito trabalho para poder ser operacionalizada.

---

[16] What is organicity? It is to live in agreement with natural laws, but on a primary level. [. . .] Organicity is linked to a child-aspect. The child is almost always organic. Organicity is something which one has more of when one is young, less of as one gets older. Obviously, it is possible to prolong the life of organicity by fighting against habits, against the training of commom life, eliminating the clichés of behavior.

A organicidade, como a vejo em meu trabalho, é uma espécie de força que gera o próprio corpo-subjétil e, portanto, gera o próprio estado de arte dentro do Estado Cênico. E, enquanto estado de arte, o corpo-subjétil atravessa a suposta dualidade – artificial no sentido artístico e orgânico no sentido da natureza – criando um orgânico/inorgânico coexistente, corpo-tempo-espaço-outro, que se auto-sustenta em si mesmo. Em outras palavras, a organicidade gera um estado orgânico/inorgânico, natural/artificial coexistentes em um mesmo sistema. E como o Estado Cênico é composto por um sistema que relaciona dinamicamente vários elementos, a organicidade, como a vejo, é justamente a força que aproxima e mantém unidos esses vários elementos. Sendo definida como força, não pode ser um elemento concreto que possa ser pontuado ou quantificado. A organicidade, aglutinando os vários elementos que compõem o corpo-subjétil em relação dinâmica (pois a organicidade é intrínseca ao corpo-subjétil) acaba pressionando-o a suspender e arrancar do próprio tempo e do próprio espaço um tempo-espaço outro: um tempo não cronológico, mas um acontecimento; um espaço não linear, mas multidimensional. Um tempo-acontecimento que, por mais fugaz e efêmero que seja, dura, perdura e ecoa porque afeta e é afetado. Esse tempo-acontecimento se autogera nos elementos que habitam o território "entre" orgânico e inorgânico, que é, portanto, comum aos dois. Talvez devamos dizer do ator orgânico em Estado Cênico — do corpo-subjétil que possui organicidade — o mesmo que Otávio Paz diz do poeta: "o tempo do poeta: viver em dia, e vivê-lo simultaneamente, de duas maneiras contraditórias: como se fosse interminável e como se fosse acabar agora mesmo (Paz, 2003, p. 106). Um ator, quando em Estado Cênico pleno de organicidade — corpo-subjétil — produz uma zona que engloba ele mesmo — ator em todo seu caráter múltiplo que diagonaliza sua dimensão orgânica (natureza) e inorgânica (artificial) — e também o próprio público em múltiplos devires sensíveis, lançando todos em um estado-de-arte no tempo-acontecimento do Estado Cênico.

A "vida", ou simplesmente, a organicidade no trabalho de ator, enquanto força responsável pela relação dinâmica de tantos e tantos elementos, não pode, portanto, ser um ponto definível que possa ser localizado, nem dentro de uma suposta incorporeidade virtual, nem dentro de um organismo corporal material, nem dentro de qualquer elemento individual. A organicidade no trabalho de ator se realiza por uma diagonal que atravessa essas duas "vidas" (corpórea e incorpórea), funde-se com elas formando uma grande outra "vida" no corpo-subjétil, gerando uma força que mantêm coesos todos os seus elementos constituintes. Organicidade como *glúon*. O *glúon* é uma das quatro forças elementares da natureza e é a responsável por manter as partículas de *quarks* presas dentro dos prótons e nêutrons. O termo *glúon* deriva de *glue*, *cola* em inglês. Assim como o *glúon* é a *força forte* responsável por manter partículas elementares, como os quarks, coesas e "coladas" formando os prótons e nêutrons que formarão os átomos e, por conseguinte, toda a matéria orgânica e inorgânica do universo, também a organicidade, no trabalho do ator, pode ser considerada uma força *glúon*, virtual, mas real e concreta, que mantém todos os elementos e subelementos que operam o trabalho de ator coesos e em constante relação dinâmica.

Mas essa correspondência não é de todo correta, pois existe uma característica da organicidade que a difere substancialmente de sua correlação com o *glúon*. Enquanto o *glúon* é uma força elementar da natureza que existe em si, a organicidade é uma espécie de *glúon* especial que somente existe se, ao menos, alguns elementos principais que ela coloca em dinâmica estiverem presentes. Em outras palavras: a organicidade é uma força que não existe em si mesma; sua existência depende, pelo menos, da presença concreta de alguns elementos principais que constituem o corpo-subjétil. É justamente aqui que me distancio das definições de organicidade tais quais colocam Grotowski, Stanislávski e Richards, pois ela não preexiste, não é um "algo" que deve ser encontrado ou reencontrado em algum "interior" do corpo cotidiano, mas ela deve ser trabalhada, gerada e pressionada concretamente por entre todos os elementos constituintes do corpo-subjétil. Se qualquer um dos elementos principais que geram o corpo-subjétil não estiver presente, não existirá organicidade; mas ao mesmo tempo, a simples presença desses elementos em conjunto não garante sua existência. Em outras palavras: a organicidade coloca o corpo-subjétil em relação dinâmica com seus elementos constituintes e, ao mesmo tempo, são esses mesmos elementos constituintes em relação que geram a organicidade. Novamente Espaço de Escher.

Portanto, para tentar discutir organicidade devemos, antes, buscar refletir sobre esses elementos principais que geram o corpo-subjétil e a própria organicidade: a manipulação de sua energia e da "presença" atoral no tempo e no espaço; a *tékhne* e seus princípios pré-expressivos; a possibilidade concreta de recriação de suas ações a cada apresentação; elementos que operacionalizam a criação de uma zona de inclusão, vizinhança e "troca" com o público. Enfim, a organicidade sendo criada e ao mesmo tempo operando como *glúon* de todos esses elementos no próprio corpo-subjétil, diagonalizando seu universo corpóreo (dizível, palpável, exterior, atual) e incorpóreo (indizível, sensível, intensivo, virtual).

◆ ◆ ◆

Todas essas questões colocadas acima remetem a alguns universos que não devem ser esquecidos em minhas reflexões e que certamente permanecem abertas em minhas ponderações e especulações até o momento: tanto a relação intrínseca entre o corpo-subjétil e o corpo cotidiano como a organicidade como força que gera um território corporal artístico, ou seja, um corpo-subjétil, colocam-me a necessidade de pensar ou repensar essas mesmas partículas e fluxos constitutivos do próprio corpo cotidiano enquanto território primeiro de expansão do corpo-subjétil para, depois, com uma possível visão desse corpo cotidiano, aí, sim, eu poder mergulhar no universo poético da arte desse corpo-subjétil, um território transbordado do corpo cotidiano.

Portanto, para iniciarmos concretamente nossas considerações sobre o corpo-subjétil e seus elementos constitutivos devemos verificar um primeiro ponto: esse território não é um espaço preexistente que deve ser "descoberto" e que está, de certa forma, "escondido", camuflado pelos hábitos e pelas pressões sociais e econômicas. Mas, antes, é um espaço que deve ser criado, trabalhado, gerado, pressionado e como ator, sei que para gerar e pressionar um corpo-subjétil devo ter como território de pesquisa, criação e pressionamento o próprio corpo, mais especificamente, o próprio corpo cotidiano. Sei, também, que esse corpo cotidiano — enquanto suporte de manifestações de signos, sejam eles históricos, sociais e pessoais — é irredutível a uma pureza, mas, também sei que ele não é redutível a um objeto semiótico, um mero emissor de signos ou a uma mera formação orgânica.

O corpo cotidiano é, em si, paradoxal e se o corpo-subjétil é um suporte artístico vetorizado e transbordado desse corpo cotidiano, devemos, então, considerar que esse mesmo corpo cotidiano deve possuir, de certa forma, uma potência de criação intrínseca. Além de ser a formação muscular e orgânica no tempo/espaço, participar de um regime de signos,[17] ser atravessado por relações de poder, ser perpassado por forças, linhas, agenciamentos e hábitos arraigados, ser estratificado por um Plano de Organização social e histórico que o recorta e territorializa, ele também deve ser, por outro lado, uma multiplicidade como forças de virtuais, devires, dobras de memórias num Plano de Consistência (ou de composição no caso da arte) que o arrasta a linhas de fuga dele mesmo, transformando-o a cada momento.[18] Apesar de esses planos não serem independentes entre si, perpassando um no outro, acredito que serão os últimos elementos, constituindo um território intensivo, que possibilitarão o corpo cotidiano a ser também um corpo artístico, constituindo um território expandido e transbordado dele mesmo: o território do corpo-subjétil.

E para assentar esse corpo cotidiano sobre alguns conceitos que me permitirão criar um pensamento sobre a criação desse corpo-subjétil, pedirei muita ajuda: da história, dos conceitos de outros planos, de pensadores novos e antigos que, de alguma forma criaram e recriaram esse mesmo corpo no plano conceitual. O leitor perceberá claramente, nas próximas páginas, assinaturas de Deleuze e Guattari e leituras deleuzianas sobre o trabalho de Bergson e Foucault. Essas mesmas leituras me levaram a Espinosa, Nietzsche e Merleau-Ponty. Portanto, nesse ponto, darei um passo atrás e, com esses pensadores, e alguns outros, voltarei meu olhar ao corpo cotidiano para buscar (re)construí-lo para, depois, criar um possível pensamento dos elementos que constituem o corpo-subjétil enquanto linha de fuga, desautomatização, transbordamento e desconstrução desse corpo cotidiano.

---

[17] Regimes de Signos conceituam-se, segundo Deleuze e Guattari, por serem uma formalização de expressão específica (1995(2), p. 61).

[18] Discutiremos todas essas conceituações sobre o corpo cotidiano nos próximos capítulos.

CORPO COTIDIANO: VISÕES E REVISÕES

> Quer se trate do corpo de outrem, quer se trate do meu, não tenho outro modo de conhecer o corpo humano, senão vivendo-o, isto é, assumindo por minha conta o drama que me atravessa e fundindo-me com ele. Portanto sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total.
>
> — Merleau-Ponty

> Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência.
>
> — Deleuze

No pensamento ocidental o homem foi dividido, retalhado, separado em corpo por um lado e mente, alma e espírito por outro lado. *Res cogitans* e *res extensa* (Descartes): na primeira não pairam dúvidas sobre a existência do homem; o homem pensa, e é por pensar e para pensar que o homem existe. O corpo, fardo pesado, substância pesada, engana. É o receptáculo de paixões e impulsos animalescos incontroláveis. E como se não bastasse a separação, foi talhada a ferro e fogo uma suposta subordinação do corpo à mente, à alma e ao espírito. Estamos, desde a época grega, "acostumados" a pensar nessa separação e hierarquização. Podemos verificar no *Fédon* que, segundo Platão, o corpo atrapalha a alma e seus objetivos mais nobres de alcançar o mundo das Idéias através do pensamento. A alma está alojada no corpo e é moradora provisória e temporária desse invólucro desprezível.[1] No fundo, a morte é uma grande libertação desse fardo pesado. E é por isso que Sócrates, no *Fédon*, aceita a morte em paz e até mesmo com alegria: sem o corpo, sua alma finalmente poderá dar livre curso ao pensamento e chegar ao mundo das idéias.

Em uma leitura possível de Aristóteles o corpo é um *órganon*, um instrumento da alma para acesso ao mundo empírico.[2] Para Aristóteles, o corpo não mais significa o empecilho a uma suposta ascese ao "verdadeiro" mundo das idéias, como em Platão, mas o corpo é o instrumento que propicia o acesso da alma ao mundo.[3]

De qualquer forma, seria muito superficial afirmarmos, aqui, um pensamento aristotélico dualista, instrumental, paralelista ou finalista na relação entre corpo e alma. O complexo pensamento de Aristóteles, muitas vezes aparentemente contraditório em si mesmo, faz que alguns pesquisadores do pensamento de Aristóteles afirmem, defendam e refutem cada uma dessas relações. Acredito que uma discussão mais aprofundada da relação aristotélica entre corpo e alma não caiba nesse texto. Mas podemos dizer que talvez, em nosso cotidiano de trabalho de ator, vejamos o corpo como um simples instrumento de trabalho. Talvez devamos esse pensamento a uma possível leitura aristotélica da relação alma e corpo. Mas independente de onde tenha nascido a base conceitual dessa suposta relação, ela deve ser, para nós atores, repensada e redimensionada.

---

[1] "Considerai as guerras, as dissensões, as pelejas: não há para suscitá-las senão o corpo e suas paixões. A posse de riquezas, eis, com efeito, a causa original de todas as guerras, e, se somos levados à procura de bens, é por causa do corpo, escravos submetidos ao seu serviço! Mas o pior de tudo é que quando o corpo nos permite, afinal, um pouco de tranqüilidade, para nos voltarmos para um objeto qualquer de reflexão, as nossas indagações são novamente postas em desordem por esse intruso que nos atordoa, nos perturba e nos desconcerta, a ponto de nos tornarmos incapazes de distinguir a verdade" (Platão, 2002(2), p. 30).

[2] "Todo instrumento e cada parte do corpo tem um fim próprio, uma ação específica [. . .] Assim como a serra é feita para serrar e não o contrário, de tal modo que serrar é sua função específica, também o corpo é feito para a alma e cada parte do corpo tem por natureza sua própria função" (Aristóteles, in: Abbagnano, 2000, p. 735).

[3] "Não há exterioridade completa entre corpo e alma; porém se o corpo é a via de acesso ao mundo para a alma, ele o é na qualidade instrumental" (Chaui, in: Junqueira Filho, 1995, p. 111).

Em nosso cotidiano de trabalho de ator e mesmo em nossos escritos, acabamos, nos detalhes, incorporando, quase inconscientemente, essa dicotomia entre corpo e alma e também essa visão instrumental do corpo. É comum chamarmos o corpo de nosso "instrumento" ou "ferramenta" de trabalho. Ora, o corpo não pode ser nosso "instrumento" ou "ferramenta" de trabalho, pois quando falamos em "instrumento" ou "ferramenta" subentendemos sua manipulação por algo supostamente superior, ou mais adestrado, ou mais treinado, que saiba manipular e usar esse instrumento. Acabamos incorporando a dicotomia e a hierarquização no qual a mente controla o corpo, o usa como ferramenta de trabalho. Usando o corpo como mera ferramenta, aprovamos e damos aval a essa dicotomia.[4]

Além de incorporarmos essa dicotomia, há ainda outro risco que é o de invertermos essa relação mente/corpo. Numa radicalização da crítica a essa divisão, continua-se dividindo, mas agora com uma subordinação da mente ao corpo. O corpo diz, o corpo deve falar, o corpo deve suprimir o pensamento. A mente atrapalha. O pensamento atrapalha. A racionalização atrapalha. A radicalização é a mesma, simplesmente vira-se o jogo. Trocam-se as cartas. Ainda continuamos divididos, separados.

Apesar de esse pensamento de divisão retroceder até os gregos, foi Descartes, no século XVI, com seu "cogito ergo sum" que a divisão corpo e alma, e o desprezo pelo corpo empírico, alcança uma base quase científica, numa separação radical. Lançando mão de um artifício no qual um "gênio maligno" poderia enganar todos os sentidos, mesmo os mais empiricamente evidentes, ocasionando uma dúvida total e hiperbólica, Descartes chega a sua famosa conclusão, em seu *Discurso do Método*: "Penso, logo existo".[5]

---

[4] Eu mesmo, que agora pondero essa maneira de ver o corpo do ator como ferramenta ou instrumento, cai nessa armadilha e acabei conceituando-o várias vezes dessa forma há apenas alguns anos atrás, em meu livro *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* (2001).

Desde Descartes temos, não mais uma substância que se "aloja" em um receptáculo empírico, mas duas "substâncias" autônomas. Por um lado a alma, sede do pensamento, do "cogito" (*res cogitans*) e por outro lado o corpo, seu invólucro animal, sendo esse uma espécie de máquina, podendo ser descrito através de modelos mecânicos (*res extensa*). Um corpo que pode ser "entendido", dissecado, visto como um conjunto de "peças" que podem ser "consertadas", ou ainda aprimoradas. Descartes cria um corpo mecanicista como substância outra em relação à alma, gerando, assim, toda uma concepção do corpo enquanto conjunto organizado de peças. Como conseqüência desse pensamento, o corpo passa a ser uma natureza mecanizada que pode ser controlada, dissecada. De certa forma, percebemos ecos dessa imagem-pensamento do corpo máquina até hoje em vários ramos do conhecimento. Acredito não ser necessário delongar-me sobre os resultados desses ecos de visão dualista e mecanicista do corpo e do mundo na atualidade. Corpo e alma, depois de Descartes, passam a ser substâncias separadas de essências diferentes.[6]

---

[5] "Porém, logo em seguida, percebi que, ao mesmo tempo em que eu queria pensar que tudo era falso, fazia-se necessário que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, ao notar que esta verdade: eu penso, logo existo, era tão sólida e tão correta que as mais extravagantes suposições dos céticos não seriam capazes de lhe causar abalo, julguei que podia considerá-la, sem escrúpulo algum, o primeiro princípio da filosofia que eu procurava. Mais tarde, ao analisar com atenção o que eu era e vendo que podia assumir que não possuía corpo algum e que não havia mundo algum, ou lugar onde eu existisse [. . .] compreendi então que eu era uma substância, cuja essência ou natureza consiste apenas no pensar, e que, para ser, não necessita de lugar algum, nem depende de qualquer coisa material" (Descartes, 1999, p. 62).

[6] "[Em Descartes] o objeto é objeto do começo ao fim, e a consciência é consciência do começo ao fim. Há dois sentidos e apenas dois sentidos da palavra existir: existe-se como coisa ou existe-se como consciência (Merleau-Ponty, 1999,

Mas alguns suspiros e linhas de fuga desse cartesianismo existiram e baseados neles poderemos, mais adiante, respirar de uma maneira diferente no que diz respeito ao corpo e à alma. Quando Espinosa postula, ainda no século XVII, mas que pode ser considerado atual: "é certo que ninguém até agora determinou o que pode o corpo [. . .] Ninguém, com efeito, conhece tão exatamente a estrutura do corpo que tenha podido lhe explicar todas as funções" (*Ética*, III, Proposição II, Escólio) ele não somente recoloca a importância do corpo no pensamento ocidental, imprimindo um novo "modelo" de pensamento, como também lança uma provocação a nós, seus extemporâneos: o que sabemos sobre o corpo? Qual sua potencialidade? Espinosa redimensiona a relação corpo e alma: não são mais substância de essências diferenciadas, mas ambos são modos de uma mesma substância infinita e imanente. "alma e corpo são uma só e mesma coisa concebida ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão" (*Ética*, III, Proposição II, Escólio).

E Espinosa vai além: "O que constitui, em primeiro lugar, a essência da alma, nada mais é do que a idéia de um corpo existente em ato" (*Ética*, III, Proposição III, Demonstração). A essência da alma é o corpo em sua existência. Nada acontece na alma que não seja afetado pelo corpo e nada acontece no corpo que não tenha alguma afecção na alma. A alma, portanto, é definida pela consciência do que acontece nesse corpo.[7]

Seguindo essa assinatura, aberta por Espinosa, Nietzsche propõe um redimensionamento do corpo na própria história do

---

p. 268) e é fácil perceber que essa separação entre corpo e alma/espírito foi a marca registrada de nossa tradição filosófica desde seus primórdios [e] acabou influenciando, como, aliás, era de se esperar, o pensamento dominante em praticamente todas as disciplinas acadêmicas nos dias de hoje" (Rajagopalan, in: Silva, 1996, p. 81).

[7] Pela primeira vez corpo e alma são ativos ou passivos juntos e por inteiro, em igualdade de condições e sem relação hierárquica entre eles. Nem o corpo comanda a alma e nem a alma comanda o corpo. A alma vale e pode o que vale e pode seu corpo. O corpo vale e pode o que vale e pode sua alma (Chaui, in: Junqueira Filho, 1995, p. 121).

pensamento. Ataca o idealismo platônico, o cartesianismo e também o cristianismo que colocam o corpo como um inimigo que deve ser vencido em prol de uma alma e de um mundo idealizado. A esses, em *Assim Falou Zaratustra*, dá o nome de "desprezadores de corpos". Nietzsche vê no corpo uma grande sabedoria e um grande sentido e quanto à supremacia dada à razão e em relação à história do pensamento, ironiza:

> E que finos instrumentos de observação temos em nossos sentidos! Este nariz, por exemplo, do qual nenhum filósofo ainda falou com veneração e gratidão. Ele é mesmo, em verdade o mais delicado dos instrumentos que se encontram à nossa disposição [. . .] (Nietzsche, 2000, p. 27).

E inverte a relação:

> [os sentidos] eles não mentem de forma alguma. O que nós fazemos com seus testemunhos é que introduz pela primeira vez a mentira. Por exemplo, a mentira da unidade, a mentira da coisidade, a mentira da substância, da duração. . . a "razão" é a causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos. Até onde os sentidos indicam o vir-a-ser, o desvanecer, a mudança, eles não mentem. . . (Nietzsche, 2000, p. 26).

Mas é Zaratustra quem mais grita aos "desprezadores de corpos":

> Tudo é corpo e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa do corpo. O corpo é uma razão em ponto grande, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor (Nietzsche, 2002, p. 41).

Nietzsche também propõe, claramente, como podemos verificar nessa última citação, um corpo paradoxal, um corpo que é uma multiplicidade, que tem a possibilidade de englobar em si, um rebanho e um pastor, uma guerra em coexistência com a paz. Mas esse canto eufórico ao corpo pode fazer que, erroneamente, possamos tachar Nietzsche de materialista, já que, cantando o corpo, destrói qualquer conotação metafísica, espiritual e idealista do homem. Mas, se ao homem resta o corpo, não é somente em sua dimensão orgânica, enquanto um objeto material que tem a consciência como um mero epifenômeno da matéria. Não. O corpo é um orgânico atravessado por um jogo de forças sem nenhuma fixação. O corpo é um devir que não se cristaliza.[8]

Assim sendo, eu não sou uma substância espiritual ou pensante que está em meu corpo, mas eu **sou meu corpo**. O corpo não é um instrumento ou ferramenta, mas sou eu. Esse corpo se atualiza, não somente enquanto músculos, nervos, órgãos e sinapses, mas também enquanto receptor e doador de forças, fluxos, linhas molares e moleculares, pulsões, impulsos e virtuais que o atravessam[9] e que o lançam em devir. O corpo não é uma unidade organizada envolta por uma pele com um interno estável e estático. Esse corpo é definido não enquanto identidade e/ou substância fixa, mas enquanto devir e multiplicidade para além de qualquer conotação dualista. Portanto, quando digo *corpo,* e mais precisamente, corpo cotidiano, já estou falando sobre um diálogo músculo/pensamento, corpo/razão, no qual um não se subordina ao outro. O corpo cotidiano, em si, atravessa essa dualidade em diagonal.

Alma e corpo habitando um mesmo organismo com potência de desorganização, de devir, fluxos, pulsões, acontecimentos que não mais definem um centro essencial e uno, uma identidade, um sujeito e um "eu", mas um corpo que está em constante fluxo em relação a si, ao outro e ao meio. Um organismo, um corpo não mais separado, no qual pensamentos, emoções, fluxos, vontades, desejos, conhecimentos, a História, o meio, a sociedade, relações de força, poder e fugas criadoras convivem em amálgama constante definindo um corpo não fixo, mas em mistura, em linhas que se cruzam e entrecruzam, em "verdades" singulares e coletivas que se agenciam e se desterritorializam. Um organismo com potencial não-orgânico, inorgânico, além-orgânico. Nem o pensamento e a razão colocadas em um pedestal e nem o espírito colocado em um não-lugar, um além-nada, algo a ser alcançado em uma ascese milagrosa. Talvez seja difícil aceitar esse corpo imanente, uno em multiplicidade, pois devemos aceitar, de certa forma, nossa humildade, nossa simplicidade, nossa vulnerabilidade, nossa infinita pequenez: um ser em nada especial, nem o grande escolhido, nem o grande rechaçado, mas um ponto, um nó dentro de uma complexidade turbilhonada por elementos orgânicos e antropomórficos em constante relação.

---

[8] "O homem, enquanto corpo, não é um substrato espiritual nem material. O corpo e o mundo, longe de serem substâncias, essências, identidades, são formas do desenrolar da vontade de potência. A vontade de potência — para além de qualquer configuração ou cristalização entitiva — é um devir, um jogo de forças, uma multiplicidade de impulsos em confronto, estabelecendo diversas relações de poder momentâneas; relações e configurações que se sucedem umas às outras sem fixar-se jamais" (Barrenechea, in: Lins & Gadelha, 2002, p. 184).

[9] Sobre os conceitos de forças, virtuais e linhas discorreremos mais adiante.

Recentes estudos na neurobiologia (Damásio, Maturana, Varela) juntam-se a essas questões filosóficas sobre o corpo e sua não-dualidade, mas sua multiplicidade e complexidade. Um corpo muito mais definido por acontecimentos e relações consigo mesmo e com o meio que por uma essência una ou, ainda, por um espírito aprisionado no corpo.[10]

O corpo, assim considerado, não é mais uma substância extensa (objeto), que carrega uma substância de cogito (sujeito enquanto ser espiritual e pensante). O espírito não é mais uma essência *que* existe em (ou dentro de) um corpo para que possa existir enquanto estar-no-mundo. Na verdade, enquanto corpo não dualista, o homem existe e é ao mesmo tempo. Suprime-se a dualidade essência/existência. O corpo existe e, portanto ele é, e nesse "ser" não sabemos o que realmente ele pode (Espinosa). "Ser uma consciência, ou antes, ser uma experiência, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, *ser com eles em lugar de estar ao lado deles*" (Merleau-Ponty, 1999, p. 142 – grifo meu). "E se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade" (ibidem, p. 227).

---

[10] Em primeiro lugar [. . .] somente uma parte de circuitos nos nossos cérebros é especificada pelos genes. [. . .] Uma grande parte das redes de circuitos do cérebro, em qualquer momento da vida adulta, é individual e única, refletindo fielmente a história e a circunstância daquele organismo em particular. [. . .] Em segundo lugar, cada organismo humano funciona em conjunto de seres semelhantes, a mente e o comportamento dos indivíduos que pertencem a esses conjuntos e que funcionam em meios ambientes culturais e físicos específicos não são moldados pelas atividades das redes de circuitos [neurais] e muito menos apenas pelos genes. Para se compreender satisfatoriamente o modo como o cérebro cria a mente e o comportamento, é necessário considerar seu contexto social e cultural" (Damásio, 1996, p. 292).

Assim o corpo carrega em si o existir em toda sua complexidade e multiplicidade: eu sou meu corpo, e o corpo existe aqui e agora em relação a ele e ao meio que o cerca. Existindo e sendo ao mesmo tempo, nesse além da máquina dual, o corpo também dilui a relação espaço/tempo. O corpo integrado é um "estar aqui e agora" e é, portanto, uma "presença" integrada. Podemos até mesmo negar a "presença", enquanto "metafísica da presença", verificando a "ausência" e os rastros dos signos artísticos ou cotidianos que o corpo emite, mas jamais poderemos admitir que o corpo, em si, enquanto o emissor desses signos, não é uma presença. "Assim como está necessariamente «aqui», o corpo existe necessariamente «agora»" (Merleau-Ponty, 1999, p. 194).

Se o corpo é um "aqui-agora" devemos rever também a questão da memória. Se tomarmos como possível as colocações de Stanislávski, Grotowski, Burnier e Barba (somente para citar alguns) sobre a memória do corpo, então não devemos pensar a memória como localizada em um suposto passado, mas a memória, enquanto corpo, seria um aqui-agora que se atualiza e se recria nela mesma – memória/corpo – corpo/memória – corpo que se recria – memória que se recria – recriação e atualização de um suposto passado no aqui-agora – afetando e sendo afetada numa relação dinâmica. Falemos, portanto, um pouco sobre a memória nessa relação extremamente dinâmica.

O corpo memória[11]

O corpo, como espacialização do aqui-agora, ou seja, do presente, mantém uma relação intrínseca com o tempo. Ele, em si, sendo "presente", não pode nunca ser um passado, mas por outro lado assume, acumula esse passado nele mesmo, ou seja, no presente. Sendo assim, o corpo é uma presentificação do passado acumulado. Poderíamos dizer, paradoxalmente, que, no corpo, o passado é co-extensivo ao presente.[12] Nesse sentido, Bergson diz que o atual presente nada mais é que o passado total em sua dimensão mais contraída. "Eis por que, em vez de ser uma dimensão do tempo, o passado é a síntese do tempo inteiro, de que o presente e o futuro são apenas dimensões" (Deleuze, 1988(1), p. 145). Em outras palavras: ao mesmo tempo que o corpo é um todo "presente", ele também é um passado vivido, que se torna presente, no corpo, a cada instante. O presente não é algo que passa para ser transformado em outro instante presente, mas o presente se acumula nesse passado e é levado ao futuro imediato juntamente com todo o passado anterior. Assim, paradoxalmente, o passado é co-extensivo ao presente e o presente é presente ao mesmo tempo em que é passado.

> O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um que é pre-

---

[11] Essa idéia e conceito de memória que utilizo nesse trabalho tem como base principalmente as obras: *Matéria e Memória* de Henri Bergson, principalmente o capítulo II. Ler também *Bergsonismo*, Gilles Deleuze, principalmente o capítulo 3 — "A memória como coexistência virtual" e o capítulo 4 — "Uma ou várias durações". Uma importante reflexão sobre essas obras também pode ser encontrada em *Deleuze e a Filosofia*, de Roberto Machado, nos capítulos "Doutrina das faculdades" e "Deleuze e Proust". Ver também, em *Diferença e Repetição* de Deleuze, o capítulo II — "A repetição para si mesma", especialmente páginas 127 a 148.

[12] "Há aí como que uma posição fundamental do tempo e também o mais profundo paradoxo da memória: o passado é contemporâneo do presente que ele foi" (Deleuze, 1999, p. 45). "Assim o passado conserva-se em si, enquanto que o presente passa" (Deleuze, 1999, p. 46).

> sente e que não pára de passar; o outro que é passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam (Deleuze, 1999, p. 45).

Portanto, se podemos afirmar que o corpo sintetiza o presente e ao mesmo tempo a contração do passado nesse mesmo instante presente, de forma co-extensiva, então podemos afirmar que o presente nada mais é que a percepção que tenho do corpo no aqui-agora. O presente do corpo é um tempo virtual situado em algum ponto entre uma percepção de meu passado imediato e de meu futuro imediato, e esse futuro imediato carregará toda a minha memória passada, refazendo-se a cada instante. "Meu presente é, por essência, sensório-motor. Equivale a dizer que o presente consiste na consciência que tenho de meu corpo" (Bergson, 1990, p. 114). Assim, presente, passado, espaço e mesmo o futuro imediato coexistem na consciência do corpo presente a um só tempo. Essa idéia do corpo enquanto duração, como acumulador de um passado que sobrevive a cada instante no presente, foi muito discutida por Bergson. A memória, para Bergson, é uma sobrevivência e uma acumulação — e portanto uma duração — do passado contraído no presente, através de duas formas distintas:

1) Como mecanismos motores, quando conscientemente devo aprender e memorizar algo, seja por necessidade (decorar uma lição, por exemplo) ou para adaptação ao meio que me cerca. Essa memória primeira é adquirida através do hábito e como hábito ela necessariamente necessita do mecanismo da repetição, exigindo a decomposição e a posterior recomposição das ações até que o corpo a reorganize e acumule. Essa memória-hábito faz com que haja uma certa adequação do corpo ao tempo presente e nos situe no cotidiano como um ser "adaptado". A esse mecanismo da memória podemos chamar simplesmente de hábito. Antes hábito que memória, diria Bergson.

2) Um outro tipo de memória é a memória de lembranças independentes, essas que se acumulam independente de nossa

vontade em adquiri-las. Seriam quase lembranças acumuladas da existência e de todos os elementos e partículas que nos constroem.[13] A essa Bergson dá o nome de *Memória Verdadeira* (Bergson, 1990, p. 124), ou ainda *Memória Pura* (ibidem, p. 125).

Mas devemos tomar cuidado para não cairmos novamente em dualismos do tipo memória hábito em contraposição à memória pura. Acredito que se o hábito nos auxilia a um estar-no-mundo, nos adequando a esse tempo-espaço histórico, essa memória, em realidade está diretamente vinculada, enquanto base de sustentação, à memória pura. Acredito que exista uma relação direta entre memória pura e a memória hábito que se interpenetram, uma fazendo, desfazendo e refazendo a outra. Dessa forma, tanto a palavra *pura* como *verdadeira* para designar a memória ontológica de Bergson parecem demasiado castas para darem conta dessa interpenetração. Portanto, prefiro chamar simplesmente de memória essa inte-relação entrememórias.

Mas para os nossos estudos é importante observar que o corpo acumula a memória numa relação dinâmica entre um estar-no-mundo adaptado e lembranças independentes de nossa percepção ativa do mundo. Em outras palavras: o mundo se acumula e dura no corpo.[14] A relação e diagonalização entre essas memórias bergsonianas são, em última análise, coexistências *virtuais* que habitam nosso presente atual.

---

[13] "Ela registraria, sob a forma de imagens-lembranças todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato a cada gesto seu lugar e sua data. Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural" (Bergson, 1990, p. 62).

[14] "[. . .] o passado parece efetivamente armazenar-se [. . .] sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outra as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo. Dessas duas memórias, a primeira é armazenada no sentido da natureza; a segunda, entregue a si mesma, iria antes em sentido contrário. A primeira, conquistada pelo esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar" (Bergson, 1990, p. 69).

O virtual é uma noção importante aqui.[15] Ele se realiza, primeiramente, como uma parte constituinte do objeto real, criando um duplo atual/virtual presente no objeto. Sendo assim, o próprio corpo é formado por virtuais que o atravessam e também por atuais que o realizam. Em segundo lugar o virtual não deve ser confundido e nem colocado em oposição ao real.

> O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Do virtual é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: "reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos", e simbólicos sem serem fictícios (Deleuze, 1998(1), p. 335).

---

[15] Textos básicos e importantes para o conceito de virtual: em *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze, especialmente o subcapítulo "Idéia e Virtualidade". No livro *Matéria e Memória*, de Henri Bergson, sobretudo o capítulo II e também *Bergsonismo*, de Gilles Deleuze, em especial os capítulos 3 e 4. Ler também a obra de Pierry Lévy, *O que é o Virtual* e o texto de Deleuze "O Atual e o Virtual", que pode ser encontrado como anexo ao livro *Deleuze Filosofia Virtual* de Eric Alliez e também ao livro *Diálogos* de Deleuze & Parnet. Essa visão deleuziano-bergsoniana de virtual que utilizo para discussão nesse trabalho é criticada por Alain Badiou, em seu livro *Deleuze, O Clamor do Ser*. Nesse livro, especialmente no capítulo "O Virtual" expõe as idéias e conceitos de Deleuze sobre a virtualidade para depois criticá-la, notadamente em relação ao objeto ser virtual e atual ao mesmo tempo: Deleuze acaba propondo que as duas partes do objeto, a virtual e a atual, são na realidade impensáveis como partes separadas. Não existe nenhuma marca, nenhum critério da sua distinção (p. 67). "[. . .] Mesmo sucessivamente pensado como distinto do possível, absolutamente real, completamente determinado e parte estrita do objeto atual, o virtual não pode se ajustar, como fundamento, a univocidade do Ser-uno. [. . .] E quando para salvar o Uno apesar de tudo, se deve chegar a um dois impensável, a uma indiscernibilidade sem remédio, à metáfora conciliadora e obscura da «imagem mútua», dizemos que decididamente o virtual não vale mais do que a finalidade da qual ele é inversão. [. . .] O Uno não existe, há apenas multiplicidades atuais. . . (p. 68). "Para ele [Deleuze], a Idéia é a totalidade do virtual, o Uno é o reservatório infinito das produções dessemelhantes. Ao contrário, afirmo que as formas do múltiplo são, como as Idéias, sempre atuais, que o virtual não existe, mas sacrifico o Uno" (p. 58). Para a discussão nesse trabalho, é mais útil a afirmação do virtual enquanto duplo virtual-atual de um objeto, ou em outras palavras, a relação virtual-atual no corpo se torna imprescindível para o entendimento da organicidade atuante no corpo do ator a ser discutida mais abaixo em minha proposta. Sinto-me incapaz de discutir, aqui, filosoficamente, a existência ou não do virtual, portanto, atenho-me a somente mostrar as duas visões distintas. Mas como opção, acato a ferramenta conceitual da visão deleuziano-bergsoniana por me ser mais útil em minhas conceituações futuras.

O virtual também não deve ser confundido com o possível. O possível não possui uma realidade, ele é latência antes de ser real, potência a ser real no futuro e, portanto inexistente enquanto realidade. O virtual, ao contrário, é uma instância real, na memória, no passado, estes contraídos todos no presente do corpo que se atualiza. O corpo, como multiplicidade, possuirá, portanto, virtuais e atuais reais. Este par atual-virtual também não deve ser apresentado como uma dualidade fixa. Eles se perpassam e se permeiam, coexistindo no presente. Em outras palavras: o corpo, enquanto um atual, é rodeado por uma "névoa de virtuais" e de "círculos sempre renovados de virtualidades" (Deleuze, in: Alliez, 1996(1) p. 49).[16]

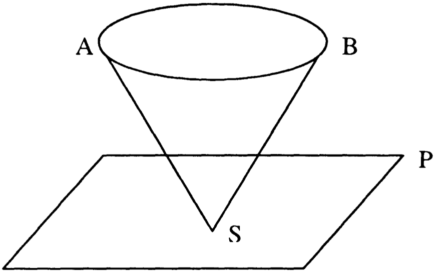
Assim, a interpenetração de memórias acumuladas pode ser considerada uma névoa de virtuais em movimento contraídas num atual presente. Não devemos, em hipótese alguma, confundir essa Memória (névoa de virtuais) com uma espécie de inconsciente psicológico. A Memória não é constituída por lembranças que são reprimidas, ou em outras palavras, por virtuais enquanto lembranças que buscam se atualizar e não o fazem por algum tipo de repressão singular ou coletiva. Essa Memória pode ser considerada um *inconsciente ontológico* e não somente psicológico.[17]

Podemos recorrer ao "cone bergsoniano" para ilustrar essas considerações.

---

[16] Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais [. . .] todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e agindo sobre o atual (Deleuze, in: Alliez, 1996(1), p. 49).

[17] "É assim que se define um inconsciente psicológico de um inconsciente ontológico. Este corresponde à lembrança pura, virtual, impassível, inativa, em si. O inconsciente psicológico representa o movimento da lembrança em vias de atualizar-se [. . .] então as lembranças tendem a se encarnar, fazem pressão para serem recebidas — de modo que é preciso todo um recalque saído do presente e da "atenção à vida" para rechaçar aquelas que são inúteis ou perigosas. Não há qualquer contradição entre essas duas descrições de dois inconscientes distintos" (Deleuze, 1999, p. 56).



O Cone SAB representa a totalidade das lembranças acumuladas em minha memória. O ponto S representa meu atual assentado no plano P que corresponde à imagem atual que tenho de meu universo. O ponto S corresponde, portanto, ao meu corpo atualizado no presente no plano de minha realidade P, enquanto todos os pontos acima de S, em um ambiente tridimensional, representam a realidade virtual de minha memória acumulada e contraída no presente. O ponto S sempre carregará todo o cone.

Ora, se o ponto S representa meu presente e se meu presente somente existe enquanto corpo, e se nesse corpo esse cone virtual se contrai nesse mesmo presente, carregando todo a virtualidade do passado, então o "acesso" ao passado pode perfeitamente ser realizado através do próprio corpo. Em belíssimas palavras de Bergson:

> É do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida (Bergson, 1990, p. 125).

Nesse sentido **o corpo é memória** e também o presente. Portanto, mergulhar no presente do corpo, é mergulhar também em seu passado enquanto névoa de virtualidades mais ou menos distantes que pressionam nosso atual de forma mais ou menos intensa. Talvez seja isso que Stanislávski tentou nos dizer quando cantava a memória do corpo. Não o corpo somente como memória de lembranças reprimidas inconscientes, mas o corpo enquanto território integrado da Memória e de sua eterna recriação enquanto atualização desses virtuais. Talvez seja essa a obsessão inicial desse mestre em assumir o subconsciente como local privilegiado da criação atoral, e também sua "progressão" para um processo baseado em ações físicas. Stanislávski talvez tenha intuído, no final de suas pesquisas, que o acesso a essa Memória, a esses virtuais, e ao processo de atualização desses virtuais somente poderia se dar através das ações do corpo, no mergulho desse corpo, já que o corpo é, em si, memória contraída passada no presente. Atuais e virtuais em coexistência no corpo.

Não devemos confundir esse processo de atualização do virtual como uma ida do presente ao passado, como se fosse possível reviver um virtual de uma forma pura. Atual e virtual, como já disse, não possuem naturezas radicalmente diferenciadas, já que ambos são reais. A atualização se dá através da "vinda" de uma memória virtual ao presente, "não vamos do presente ao passado, da percepção à lembrança, mas do passado ao presente, da lembrança à percepção" (Deleuze, 1999, p. 49) e nesse processo de atualização, ocorre, necessariamente, uma recriação desse passado, desse virtual. A atualização de um virtual é, em última instância, um processo de criação. Não é possível reviver o passado de forma pura, mas é possível recriá-lo. Assim sendo, podemos dizer que, no caso do ator, uma ação física codificada previamente será uma espécie de virtual a ser atualizado no momento da atuação. A ação física em Estado Cênico é uma atualização e, portanto uma recriação de virtuais, e nesse sentido, esse estado não *é*, ele *vai sendo* à medida que vai recriando as ações físicas. Retomar uma ação física será, então, recriá-la naquele aqui-agora.

O corpo estratificado e diagramado

Mas repensar o corpo cotidiano não é somente integrá-lo em uma multiplicidade, imprimindo uma linha de fuga da máquina dual mente/espírito e corpo. Não é somente recolocá-lo no presente, atualizando-o e verificando a existência de uma névoa de virtuais que é seu passado contraído, sua Memória. Pensar o corpo cotidiano também é verificar a inserção desse mesmo corpo em um processo de atualização definido por estratos, agenciamentos e partículas virtuais de microfísicas de poder sejam elas históricas, sociais e/ou pessoais.

Em primeiro lugar, poderíamos dizer que o corpo cotidiano é estratificado. Segundo Deleuze e Guattari, os estratos são adensamentos, formas de espessamento, dobras, pinças, coagulação, sedimentações, que podem ser molares ou moleculares, coletivos ou singulares. A estratificação, em última instância, é uma criação contínua, sempre renovada, articulando sempre uma forma e uma expressão (Deleuze & Guattari, 1997(2), p. 216, passim). Assim, os estratos são os códigos que organizam, codificam, sedimentam, coagulam, formalizam. Dessa forma, o corpo é estratificado em pelo menos dois planos que são extremamente multiplos e complexos: enquanto um "adensamento da natureza" como um organismo vivo com órgãos e sistemas de funcionamento e e também enquanto adensamentos antropomórficos, ou seja, codificações e formalizações políticas, históricas, sociais, familiares (em um nível coletivo, molar) e individuais (em um nível singular e molecular). Em outras palavras: o corpo é um grande estrato orgânico, enquanto adensamento realizado pela natureza e é, também, constituído por estratos, adensamentos, dobras e agenciamentos históricos, sociais e políticos (antropomórficos) que formam substâncias, códigos e meios no processo de atualização de nosso presente. Esses estratos antropomórficos, segundo Foucault, ou mais precisamente, segundo Deleuze lendo Foucault, produzem articulações específicas e determinadas de uma forma também específica de como ver o mundo e de como falar do mundo e para o mundo, que, em seu conjunto, seriam as formas de um *saber* de uma época histórica: "o que é estratificado não é objeto indireto de um saber, mas constitui diretamente um saber" (Deleuze, 1988(2), p. 60). Mas não devemos entender esse "ver o mundo" e esse "falar do mundo e para o mundo" que constituem o *saber* específico de uma época, nem com aquilo que está à vista, aparente ou superficial e nem ser reduzido somente às palavras, frases, proposições ou locuções. Na verdade, esse *saber* compõe-se de experiências perceptivas, ações, pulsões, paixões, que vêm à tona de uma forma específica, adensadas e atualizadas dentro (ou através) dos estratos específicos de cada época.

Esse *saber* específico de cada época — ou seja, os estratos antropomórficos históricos — acaba gerando agenciamentos que podem ser singulares ou coletivos, e que são, em primeira instância, territórios de espaço e ação criados dentro e através dos estratos e que não podem, de forma alguma, serem reduzidos a um simples "comportamento". Os estratos e seus agenciamentos não são "comportamentos" pois, de certa forma, os produzem. O "comportamento" e o hábito são gerados dentro e através desses territórios agenciados.[18] Percebemos, assim, que os estratos determinados pelas grandes constituições históricas geram a possibilidade de um *saber*, e os agenciamentos geram territórios dentro desse mesmo *saber*, imprimindo a atualização de "verdades", *doxas* e comportamentos.[19]

Dessa forma, os estratos e agenciamentos não são podem ser considerados, absolutamente, armaduras e carapaças que o *socius* imprime em nosso corpo cotidiano, camuflando um certo espírito puro escondido nesse mesmo corpo. Ao contrário, os estratos e agenciamento realizam e organizam esse corpo. Geram nele comportamentos, hábitos, territórios de desejos e "verdades" específicas de uma época, sejam elas coletivas e/ou singulares. Em última instância, perguntar e buscar o porquê de "vermos o mundo" desse modo; o porquê de "enunciarmos o mundo" dessa forma; experimentar o corpo cotidiano inserido nesse universo histórico específico seria, em última instância, mergulhar nos próprios estratos, adensamentos e dobras de nossa própria época. Mergulhar no corpo cotidiano é mergulhar nos estratos e agenciamentos que o constituem. Transbordar o corpo cotidiano na tentativa de buscar um corpo-subjétil não significa, de forma alguma, "limpar" os estratos, mas seria mergulhar nos próprios estratos e agenciamentos. Criar pontos de resistência dentro desses mesmos estratos para que, nesses pontos, nessas fendas de criação, possamos gerar campos intensivos de afectos e perceptos, seres sensíveis independentes, criações de linhas de fuga dentro dos próprios estratos, criando fissuras que, de certa forma, abalam as estruturas dos próprios estratos e seus agenciamentos territoriais. Transbordar o corpo cotidiano se realiza por criar novos territórios nesses estratos (e, portanto novos agenciamentos), e convidar o outro a compartilhar nessa zona de vizinhança gerada, esse território comum, intensivo e virtual. Deixar-se afetar por um ator orgânico em cena é sentir uma fissura no estrato, uma possível reterritorialização, uma virtualização da atualização forçada dos agenciamentos. Deixar-se afetar por um quadro de Van Gogh é sentir uma fenda, um desnível, uma redimensão pontual nos estratos antropomórficos que o ser do sensível, enquanto obra de arte, provoca.

---

[18] "A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma: dentro de sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território. Descobrir os agenciamentos territoriais de alguém, homem ou animal: «minha casa»" (Deleuze & Guattari, 1997(2), p. 218).

[19] "O que Foucault espera da História é essa determinação dos visíveis e dos enunciáveis em cada época, que ultrapassa os comportamentos e as mentalidades, as idéias, tornando-as possíveis" (Deleuze, 1988(2), p. 60).

Mas não paremos por aqui. Se os grandes estratos e agenciamentos, determinados pelas grandes constituições históricas, sociais, econômicas entre outras, são formas de um *saber*, poderíamos dizer que o *poder* constitui microfísicas de relações de forças (Foucault) que também determinam os estratos.

Definamos *poder*, seguindo Deleuze lendo Foucault, como uma relação de forças. Se o saber, como vimos acima, são formas estratificadas, o poder é uma força de estratégia, não estratificada. Se o saber estratifica o corpo, as relações de poder criam estratégias de ação e/ou de controle desse corpo para que ele não fuja dessa estratificação. Essas estratégias de ação e controle são efetuadas por microfísicas em estado virtual que, em última instância, produzem, atualizam e geram realidades e verdades. Em outras palavras, o poder é uma relação de forças, enquanto o saber é uma estratificação de formas. Nesse sentido, há primado do *poder* sobre o *saber*, e o primeiro pode ser considerado a genética, a dimensão constituinte da relação de formas do último. O poder, enquanto não formalizado, não vê e não fala, mas faz ver e faz falar (Machado, 1990, p. 194, passim). Os diagramas de poder, enquanto virtuais, "pressionam" a atualização de formas de saber. Assim sendo, o diagrama de forças das microfísicas do poder não se confunde, de forma alguma, com os estratos, mas ele é, de certa forma, um elemento informe, evanescente, difuso, um diagrama supra-sensível, um *a priori* que a formação histórica supõe, mas que, no entanto, não está do lado de fora dos estratos, mas **é** seu lado de fora (Deleuze, 1988(2), p. 91, passim).

Se o poder, enquanto força, nos afeta, seja de maneira negativa ou positiva, também temos o poder de afetar com esse mesmo poder (enquanto força) que nos transpassa, seja negativamente ou positivamente. O corpo possui poder, força de afetar ao mesmo tempo que é afetado por essas mesmas forças. Essas forças que nos afetam — como nos afirma Espinosa — ou nos tornam mais fortes, prontos a uma linha de fuga, prontos à ação e a entrar em um território mais expandido, aumentando nossa força para afetar, ao que ele dá o nome de *Alegria*, ou nos torna mais fracos, submissos, organizados, diminuindo nossa potência de ação, ao que ele dá o nome de *Tristeza*.[20]

SOBRE A TRISTEZA DE ESPINOSA: como vimos, o corpo cotidiano, além de ser um corpo orgânico enquanto conjunto de "acontecimentos" biológicos, está inserido dentro de um campo político, mercadológico e de produção no qual as relações entre poder-saber têm alcance imediato sobre ele. E "em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações" (Foucault, 1987, p. 118). E essas relações e poderes apertados não deixam de marcá-lo, puni-lo, organizá-lo, discipliná-lo[21] mesmo que esses enquadramentos sejam diferenciados e específicos dentro das dobras históricas de cada época. O corpo, dentro de um universo de produção, "somente se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso" (Foucault, 1987, p. 26).

---

[20] "[. . .] a alma pode sofrer grandes mudanças e passar ora a uma perfeição maior, ora a uma menor, paixões essas que nos explicam afecções de alegria e de tristeza. Por alegria entenderei, pois, uma paixão pela qual a alma passa a uma maior perfeição. Por tristeza, uma paixão pela qual ela passa a uma perfeição menor" (*Ética*, II, Proposição XI, Escólio).

O corpo cotidiano — estratificado dentro de suas formas de saber, e pressionado dentro da física abstrata e virtual das relações de forças de poder — ao mesmo tempo que é definido e atualizado dentro de realidades agenciadas por essas forças e estratos, é também preso, amordaçado, cristalizado, disciplinado e mergulhado dentro de estratos e agenciamentos antropomórficos que o dirigem. Assim, dentro de um estrato de organismo: "você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão será um depravado". Dentro de um estrato de significância: "você será significante e significado, intérprete e interpretado, senão será um desviante". Dentro de um estrato de subjetivação: "você será sujeito, e como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito do enunciado, senão você será apenas um vagabundo" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 22).

Mas mesmo esse corpo estratificado e diagramado está em constante devir. O corpo cotidiano, agora não mais dual, nem uno como mônada fechada, mas um corpo integrado, um corpo uno em multiplicidades, coexistente na duração temporal da Memória e também organizado e disciplinado por essas forças do exterior que o perpassam e que, em última instância, determinam as formas que o organizam em estratos que, por sua vez, geram territórios que o agenciam, esse corpo cotidiano não pode mais ser considerado um simples invólucro de pele, que carrega um centro e uma base imutável, pois. . .

---

[21] "A disciplina fabrica assim, corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)" (Foucault, 1987, p. 119).

- se o corpo é perpassado por forças que em si e por si mesmas, não nos definem, já que essas forças, por sua própria característica enquanto força, devem estar em relação com outras forças, sendo necessário ao homem se relacionar com as forças de fora;[22]
- e se essas forças de fora estão em um *continuum* de recriação, pois o diagrama de poder "é intersocial e em devir" (Deleuze, 1988(2), p. 45).

. . . então não pode haver uma verdade imutável e uma realidade essencial que estaria somente camuflada, escondida, escamoteada no corpo, por esses estratos e essa microfísica do poder, já que as forças do homem se relacionam com as forças de fora e esse fora está em devir e é essa relação que gera, no corpo, os estratos, os "saberes", os hábitos e as "verdades" específicas da relação de forças de cada época. Os estratos e forças de poder em atuação no corpo o codificam, recodificam, adensam, coagulam ao mesmo tempo que o colocam em devir histórico, gerando, nesse mesmo corpo, suas realidades.

O corpo cotidiano é uma multiplicidade de todas as forças, antropomórficas e naturais (orgânicas), relacionando-se entre si. Multiplicidade complexa. Mesmo a atualização corporificada de um presente — meu presente — é pressionada e recriada através e por entre esses estratos e relações de forças. O corpo é um mapa de linhas de força em relação e devir, não contendo um centro essencial que está escondido por estratos e agenciamentos, mas esses próprios agenciamentos e territorializações o realizam, geram nele sua realidade. O corpo não é mais um elemento estável, mas uma formação instável, sujeita a transformações, a (re)atualizações, a devires, sejam pelos devires dos estratos, sejam pelos devires de relação de forças, seja pela inter-relação de todos esses elementos múltiplos. É o corpo cotidiano inserido dentro de um vasto e extenso **Plano de Organização.**[23] Difícil dizer eu sou. . . Eu sou esse estrato? Eu sou esse corpo? Eu sou essa relação de forças em devir e essa memória curta inserida nos agenciamentos e extratos como hábito? Sou esse presente em duração e coexistência com o passado? Eu sou esse território no aqui-agora de minhas relações de forças? Posso dizer que sou e não sou. Ambas as respostas estariam corretas. O *eu sou* se encontra numa dimensão indiscernível.

---

[22] "[. . .] as forças no homem supõem apenas lugares, pontos de aplicação, uma região existente [tratando-se] de saber com quais outras forças as forças do homem entram em relação" (Deleuze, 1988(2), p. 132).

> Posso eu dizer que sou essa vida que sinto no fundo de mim, mas que me envolve tanto pelo tempo formidável que ela impulsiona consigo e que me revela por um instante sobre sua crista, quanto pelo tempo iminente que me prescreve minha morte. Posso dizer tanto que sou como não sou tudo isso (Foucault, 1999, p. 448).

O corpo intensivo

O homem é enfermo porque é mal construído.
Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse
animalúnculo que o corrói mortalmente,

Deus
E juntamente com Deus
Os seus órgãos.

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força
Mas não existe coisa mais inútil que um órgão,
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
Então o terão libertado dos seus automatismos

---

[23] Sobre Plano de Organização ler principalmente o texto "Devir-Intenso, Devir-Animal e Devir-Imperceptível" de Deleuze & Guattari em *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, volume 4 e o texto "Psicanálise Morta Análise" em *Diálogos* de Deleuze & Parnet.

E devolvido sua verdadeira liberdade.
Então poderão ensiná-los a dançar às avessas
Como nos delírios dos bailes populares
E esse avesso será
Seu verdadeiro lugar.

— ARTAUD
(Para Acabar com o Julgamento de Deus, 1986,
pp. 161, 162).

SOBRE A ALEGRIA DE ESPINOSA: estaria o corpo cotidiano completamente submisso e preso a esse devir histórico, a esses estratos? O que restaria ao corpo cotidiano estratificado, perpassado por essas relações de poder que o afetam, o articulam, o organizam, o disciplinam, enfim, o entristecem no sentido espinosista? Seria impossível a alegria de Espinosa? Restaria apenas navegar nesses macros devires históricos? Se o corpo cotidiano é constituído por esse mapa de relações, forças, devires e estratos históricos, além de agenciamentos singulares e coletivos que o perpassa, não estaria esse mesmo corpo cotidiano confinado a ser uma eterna recriação de *constructos* em devir dessas forças? Seria tudo um grande diagrama determinado por relações de poder? Estaríamos condenados a uma luta constante contra o poder por um lado e a submissão a ele por outro? É certo que o poder, como gerador de realidade e vida, gera também os próprios pontos e focos de resistências da vida ao poder, mas os próprios diagramas não param, por seu turno e na borda, de estratificar e tapar essas resistências. O que estaria além da linha de borda dos estratos e dos diagramas e desse movimento de resistência e estratificação da resistência inerente ao próprio poder? Seria o simples caos, o nada ou a morte? Deleuze, lendo Foucault, nos dá uma bela solução para esse impasse: existe um Fora, um

> [. . .] fora mais longínquo que toda exterioridade [no qual] não há somente singularidades presas em relações de força, mas singularidades de resistência, capazes de modificar essas relações, de invertê-las, de mudar o diagrama instável.

> Existem até singularidades selvagens, não ligadas ainda, na linha do próprio fora. [. . .] É uma terrível linha que mescla todos os diagramas [. . .] que passa, quando chega o momento, por horríveis contorções e arrisca-se sempre a arrastar um homem quando corre solta (Deleuze, 1988(2), p. 130).

Mas, por mais terrível que possa parecer pelo turbilhão de suas singularidades selvagens, essa linha é uma linha de vida, pois não é agenciada pelas relações do poder-saber.

Se pensarmos nesse Fora[24] como uma dimensão além dos estratos da relação poder-saber teremos três dimensões distintas, múltiplas e comunicantes no corpo cotidiano: os estratos formais de saber, os diagramas virtuais de poder e esse Fora, com sua terrível linha de vida. O que restaria ao dentro do corpo cotidiano? Como se forma a dimensão do dentro, do interior? Ao dentro resta a dobra dessas dimensões múltiplas. Quarta dimensão: duplicar e curvar essas dimensões gerando uma dobra, um plissê de acontecimento no "interior" do corpo cotidiano. Curvar a força sobre ela mesma, fazer que a força se relacione consigo mesma, afete a si mesma, curvando-se, dobrando-se, permitindo, dessa forma, fazer a força resistir à própria força, a forma resistir à própria forma: poder resistindo ao próprio poder, o saber resistindo ao próprio saber. Dobrar, também, a dimensão do Fora enquanto turbilhão de singularidades selvagens, causando um poder interno, plissado, e que gera uma força de criação, uma força de pensamento, uma força de afetação, uma Alegria de Espinosa, uma força de linha de fuga dos estratos e agenciamentos, pois é uma dimensão no qual o próprio Fora — esse além saber-poder, essa linha de vida — é dobrado, gerando, dessa forma, um espaço de Dentro também além das relações entre poder-saber. Mas não um dentro internalizado, uma mônada subjetiva, mas um Dentro que mantém a relação com o Fora, pois é sua dobra. Em outras palavras: um Dentro que é exteriorizado e ao mesmo tempo um Fora que é interiorizado. O interior do exterior ou ao contrário. Um lado de Fora — o mais longínquo — co-extensivo a um lado de Dentro — o mais profundo no corpo cotidiano e que, ao mesmo tempo, é sua pele.

---

[24] São vários os textos de Foucault e Deleuze que fazem alusão a esse Fora. Em Deleuze, principalmente no livro *Foucault* e também no livro *Conversações*, nesse último principalmente nas entrevistas que são alusivas a Foucault. Foucault, em um ensaio dedicado a Blanchot chamado "O pensamento do Exterior", retoma esse Fora, primeiramente utilizado por Blanchot. Esse ensaio de Foucault pode ser encontrado no livro *Ditos e Escritos*, volume III. Podemos fazer uma certa linha conceitual sobre o Fora, retomando Blanchot, depois Foucault e, finalmente, Deleuze. Claro que existem diferenças e pontos de contato desse conceito em cada um deles. O conceito de Fora que utilizo aqui é, principalmente, aquele utilizado em Deleuze, que o retoma constantemente de Foucault. Se o leitor quiser um maior aprofundamento das relações desse conceito nos três pensadores, um livro da Editora Relume Dumará traz um texto bastante significativo, consistente e instigante sobre essa questão: *A experiência do Fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*, de Tatiana Salem Levy.

> Transpor a linha de força, ultrapassar o poder, isto seria como que curvar a força, fazer que ela mesma se afete, em vez de fazer afetar outras forças: uma "dobra", segundo Foucault, uma relação de forças consigo. Trata-se de "duplicar" a relação de forças, de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. [. . .] não se trata mais de formas determinadas como no saber, nem de regras coercitivas como no poder: trata-se de regras facultativas que produzem a *existência como obra de arte* (Deleuze, 1992, p. 123 — grifo meu).

Existência como obra de arte: essa é a linha de fuga dos estratos e relações de poder. Criar, gerar e pressionar um espaço de desejo, um modo de existência criativa e o corpo cotidiano possui, virtualmente, na dobra desse Fora, essa força de criação, força de fuga, de reorganização e desautomatização. Essa potência de criação habita a dobra do Fora (não a dobra do exterior histórico estratificado, mas do Fora dos estratos), esse espaço co-extensivo dentro-fora, passado-presente. É na dobra desse lado de Fora — além das dobras dos estratos históricos, as dobras de poder e as dobras da Matéria — que reside o pensar, é aí que o pensamento resiste. E, se pensar é uma forma de criar (Deleuze), então é nesse campo que encontramos, finalmente, o poder de criação em estado virtual.[25]

O poder de criação em estado latente no próprio corpo cotidiano, em sua dobra do Fora, comum a todos enquanto potência. É esse mesmo poder de criação que gera linhas de fuga dos agenciamentos e estratos para possibilidade de recriação de outros territórios. Até o momento, no Plano de Organização, em seus conjuntos dos estratos, dos agenciamentos e das relações de poder, o homem não cria, mas é criado; não pensa, mas é pensado; não agencia, mas é agenciado. Mesmo que esses conjuntos em movimentos gerem também, realidades e "verdades", criando, dessa forma, a própria realidade e pontos de resistências dentro do próprio diagrama — esses mesmos estratos e diagramas não deixam de destruí-los. Mas na dobra do Fora, nessa câmara central, cujo passado, em sua Memória, é co-extensivo ao presente, cujo Dentro é co-extensivo ao Fora, cria-se um espaço de vida, um campo intensivo, um "espaço virtual", no qual é possível, não somente viver, como criar (também pensar, mas o pensamento é criação!). Uma potência de vida e de criação imanente ao corpo cotidiano. Uma zona de subjetivação, na qual o corpo é, mesmo que de forma relativa, *senhor de suas velocidades, de suas moléculas, de suas singularidades*,[26] de seus micros devires.

Se dizíamos, anteriormente, no momento que discutíamos a

---

[25] "É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência dos mais conseqüentes ao rolo compressor da subjetividade capitalística, da unidimensionalidade, do equivaler generalizado, da segregação da surdez para a verdadeira alteridade. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias. . ." (Guattari, 1992, p. 115).

[26] "É como uma glândula pineal, que não pára de se reconstruir variando sua direção, traçando um espaço do lado de dentro, mas coextensivo ao lado de fora. O mais longínquo torna-se interno, por uma conversão ao mais próximo: *a vida nas dobras*. É a câmara central, que não tememos mais que esteja vazia, pois o si nela está situado. Aqui, é tornar-se senhor de sua velocidade, relativamente senhor de suas moléculas e de suas singularidades, nessa zona de subjetivação: a embarcação como interior do exterior (Deleuze, 1988(2), p. 130 — grifo do autor).

Memória, que qualquer mergulho no cotidiano presente é também mergulhar em seu passado virtual, já que o passado é duração contraída coexistente em minha ação presente, se dizíamos que mergulhar no corpo cotidiano é também mergulhar em seus estratos e relações de poder que o agenciam e territorializam, agora, com a dobra do Fora como dimensão intensiva e criativa do "dentro", outras coexistências se colocam e se adicionam à primeira: mergulhar no interior é também mergulhar no exterior, já que o interior é dobra do exterior, sendo, portanto, dimensões coexistentes. É nesse sentido que essa dobra do Fora, enquanto potência concreta de um corpo-subjétil, cria uma possibilidade de criação, de uma fresta nos estratos e nos agenciamentos para puxar o outro pela mão. Essa zona dobrada, esse Dentro, esse Interno do corpo que possui esse "poder" de criação chamo, aqui, de **corpo intensivo:** uma zona potencial de inclusão, de diferenças, de reduplicações. Um lugar de encontros, lugar paradoxal, lugar de vizinhanças e partículas que se conectam, reconectam e desconectam, relacionando-se em velocidades infinitas. Nessa zona não há nenhuma identidade, somente si-outros, sempre-outros, não-eus, eu como duplo do outro e o outro como minha duplicação. Novamente espaço não euclidiano. Espaço de Escher. E é nesse sentido que o corpo cotidiano é território primeiro do corpo-subjétil, pois é sua latência.

Talvez seja esse "espaço" plissado o que Deleuze chama de **Plano de Consistência**[27] (ou no caso específico da obra de arte[28] – Plano de Composição). O Plano de Consistência, plano intensivo e virtual é, em última análise, uma plano virtual de intensidades, potência de criação e de desejo.[29] Esse Plano, enquanto dobra desse Fora, é uma zona de oposição ao Plano de Organização que estratifica o corpo em relações do tipo poder-saber que discutimos acima. Mas falemos sobre algumas características desse Plano de Consistência, que pode também ser chamado de plano ou zona intensiva, ou ainda de corpo intensivo, e que será a zona potencial do corpo cotidiano para a vetorização e transbordamento do corpo-subjétil.

---

[27] Sobre Plano de Organização e Plano de Consistência e suas relações, ler principalmente o texto "Devir-Intenso, Devir-Animal e Devir-Imperceptível" de Deleuze & Guattari em *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, volume 4 e o texto "Psicanálise Morta Análise" encontrado em *Diálogos*, de Deleuze & Parnet.

[28] Sobre os três planos (composição, imanência e referência) e suas inter-relações, ler a obra *O que é Filosofia?* de Deleuze & Guattari.

[29] Deleuze, apesar de nomeá-lo, em geral, como plano de consistência, redefine-o dependendo do recorte e do plano de criação que o atravessa: assim, a arte,

PLANO DE CONSISTÊNCIA: nesse plano, nessa zona de intensidades, dobra do Fora, corpo intensivo, pululam forças que nos impulsionam em devires não humanos. Quando digo devires não humanos, entendo forças de transformações de fluxos e linhas de fuga que o próprio corpo é capaz de realizar nele mesmo. É um plano real, mas virtual, de intensidades, acontecimentos, linhas de fuga e de desterritorializações; um campo que possui um tempo próprio, um tempo que pertence a Aion, isto é, "o tempo do acontecimento puro ou do devir [. . .] independente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos" (Deleuze & Guattari, 1997(1), p. 51). Esse tempo é independente e está em oposição ao Plano de Organização, cujo tempo pertence a Chronos, e é crivado de estratos, extensividades, molaridades, territórios, identidades e sujeitos. O Plano de Consistência é uma zona de indeterminação, uma zona indiscernível no qual pessoas, coisas, sensações, natureza atingem pontos de vizinhança comum, "trocando-se" em suas diferenças, em devires-moleculares. Uma zona intensiva. Uma zona na qual um homem e um animal, uma vespa e uma orquídea, não se transformam um no outro, mas existe algo se passa "entre" eles, de um para o outro: uma zona de sensações.

---

enquanto criadora de seres de sensações e de novos afectos e perceptos trabalha sobre esse plano de consistência enquanto plano de composição, a filosofia, enquanto criadora de conceitos, trabalha sobre o plano de consistência enquanto plano de imanência, e a ciência, enquanto criadora de funções e functivos, trabalha sobre o plano de consistência enquanto um plano de referência.

Portanto, é nessa zona que o corpo cotidiano já é, potencialmente, corpo-subjétil, corpo-em-arte, pois, nesse campo, ao contrário do Plano de Organização, não temos sujeitos formados, determinados, identitários, mas temos sim acontecimentos, modos de subjetivação (Deleuze e Guattari) ou ainda processos de Subjetivação (Foucault) que Deleuze e Guattari dão o nome de Hecceidades.[30]

Em outras palavras: essa zona intensiva — Plano de Consistência — não produz sujeitos fixos e possuidores de uma identidade que permeia o tempo/espaço da existência, como acontece no Plano de Organização, mas gera acontecimentos, que podem ser coletivos ou singulares, realizando-se em uma *subjetivação sem sujeito*. Esses acontecimentos, ou *hecceidades*, são o que poderíamos chamar de subjetivação de uma hora, de um dia, de uma tarde, de um beijo, de um adeus. As *hecceidades* são pontos de intensidade desse plano, velocidades, movimentos e repouso de moléculas e partículas, poder de afetar e ser afetado (Deleuze & Guattari, 1997(1), p. 47, passim). As *hecceidades* produzem modos intensivos de existência e não sujeitos pessoais (Deleuze, 1992, p. 123, passim).[31]

No Plano de Consistência tudo é traduzido por esses acontecimentos, virtualidades, potências, partículas em velocidade e lentidão que estão prontas a conexões e reconexões formando *hecceidades*, acontecimentos. Essas partículas em velocidade e lentidão "não se definem pelo número, porque andam sempre por infinidades, [. . .] elas pertencem a este ou aquele Individuo, que pode ele mesmo ser parte de um outro Indivíduo numa outra relação mais complexa ao infinito" (Deleuze & Guattari, 1997(1), p. 39).[32]

---

[30] "Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou substância. Nós lhe reservamos o nome de Hecceidade" (Deleuze & Guattari, 1997(1), p. 47).

[31] "«Uma arte de si mesmo, que seria totalmente o contrário de si mesmo» [citando Foucault]. Se existe Sujeito, é um Sujeito sem identidade. A subjetivação como processo é uma individuação. Há individuações do tipo «Sujeito» (é você. . ., sou eu. . .), mas também individuações de tipo acontecimento, sem sujeito: um vento, uma atmosfera, uma hora do dia, uma batalha. . ." (Deleuze, 2000, p. 143).

> Você é [. . .] um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afectos não subjetivados. Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano de uma vida (independente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la, pode consegui-la (Deleuze & Guattari, 1997, p. 49).

O corpo intensivo enquanto zona de consistência, em última instância e no limite, é um corpo realizado por partículas de matérias não formadas e é, justamente, dessas partículas em constante movimento que se adensam os estratos e os agenciamentos. Explico: se fosse possível arrancar os estratos e adensamentos do corpo cotidiano, sua organização, seu organismo e também as relações de poder que geram nele atualidades e "verdades", nada restaria a não ser um campo de intensidade pura de partículas em velocidades e lentidões prontas a estabelecerem novos contatos entre si, (re)formando novos conjuntos de adensamentos. O corpo desestratificado, o corpo em intensidade pura pode ser o Corpo sem Órgãos[33] que Artaud grita em seus escritos, transcritos acima. Portanto, "ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 9).[34]

---

[32] Sobre plano de intensidade, latitude, longitude e partículas em velocidades e repouso, processos de Subjetivação e hecceidades ler o texto "Devir-Intenso, Devir-Animal e Devir-Imperceptível" de Deleuze e Guattari encontrado em *Mil Platôs — Capitalismo e Esquizofrenia*, volume 4.

[33] Sobre o Corpo sem Órgãos na visão deleuziana: texto "Como Construir para si um Corpo sem Órgãos" de Deleuze e Guattari encontrado em *Mil Platôs — Capitalismo e Esquizofrenia*, volume 3.

[34] E Deleuze ainda diz do Corpo sem Órgãos: "Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 9). "O CsO é o campo de imanência do

CsO (abreviação de Corpo sem Órgãos) é a completa desestratificação, um campo de possibilidade de desejo cujo inimigo é o organismo, a organização. CsO são todos os corpos e nenhum ao mesmo tempo. O próprio corpo cotidiano, enquanto organismo, não está em oposição ao CsO, mas é justamente um estrato sobre o plano do CsO. Enfim, o "CsO é a realidade glacial sobre o qual vão se formar estes aluviões, sedimentos, coagulações, dobramentos e assentamentos que compõe um organismo — e uma significação e um sujeito" (Deleuze & Guattari, 1996, p. 21).

Corpo cotidiano como confluência de um "entre" limites

Corpo cotidiano: no primeiro limiar temos um Plano de Organização que o estratifica, adensa, aprisiona, molda, disciplina dentro e através dos estratos e relações de poder, gerando uma identidade e um sujeito: e desse plano o corpo cotidiano não pode fugir completamente pois é ele que atualiza a realidade do próprio corpo cotidiano e assim o realiza enquanto tal. No outro limiar, temos o Plano de Consistência, zona dobrada do Fora — cujo limite é o CsO — composto por partículas não formadas que correm em velocidades e lentidões que podem ser relacionadas e no qual se realizam não corpos fixados, sujeitos ou identidades, mas acontecimentos, *hecceidades*, devires moleculares e imperceptíveis, linhas de fuga para possíveis novos agenciamentos e experimentações. E esses planos se perpassam, pois não são duais, mas complementares. Enquanto o Plano de Consistência gera linhas de fuga e territórios de experimentação, o Plano de Organização não pára de impedir e tapar essas linhas de fuga. E sobre esses planos interligados não devemos, absolutamente, inferir juízos de ordem hierárquica

---

desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)" (1996, p. 15).

ou mesmo moral. Não poderíamos afirmar que o Plano de Organização é nocivo ao corpo cotidiano enquanto o Plano de Consistência é sua positividade. Se o Plano de Organização nos estratifica, organiza, prende e disciplina, por outro lado, repito, ele nos gera realidades e "verdades", que, em última instância, serão possibilidades de vida e existência em nossa época. Por outro lado, as linhas de fuga do Plano de Consistência poderão ser agenciadas como uma linha de morte e destruição, quando transformadas em corpos drogados, corpos suicidados, em um plano singular, ou, quando pensadas em subjetivações coletivas, em formações microfascistas, micronazistas, ou outras microformações de fuga do Plano de Organização, tornando-se um território mais duro que o próprio plano do qual esse processo de subjetivação tenta escapar.

> Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõe todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações [. . .] (Deleuze & Guattari, 1996, p. 22).

Na busca das linhas de fuga, de pontos de respiro, na criação de um corpo como potência de desejo, na busca de uma força que se vergue a si mesma, buscando uma redobra, um espaço não estratificado, devemos guardar um pouco do próprio estrato, um pouco da subjetividade, um pouco da significância para que o corpo possa se recompor.

> Não se atinge o CsO e seu Plano de Consistência desestratificando grosseiramente [. . .] Isso porque o CsO não pára de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera. Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão. [. . .] O pior não é permanecer estratificado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os

> faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o *que seria necessário fazer*: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidade, ter sempre um pedaço de uma nova terra (Deleuze & Guattari, 1996, p. 24).

Corpo cotidiano: estratificado, adensado, sujeito a forças e relações de poder que o definem, cristalizam, adestram, disciplinam diminuindo seu poder de afetar, mas ao mesmo tempo criando espaços de realidades e "verdades" (TRISTEZA DE ESPINOSA). Mas também, possuidor, nele mesmo, de uma zona de intensidades, de um Plano de Consistência que o arranca desses estratos e relações de forças, jogando-o a devires moleculares e a linhas de fuga, zonas de criação, aumentando seu poder de afetar (ALEGRIA DE ESPINOSA). Corpo cotidiano como relação transversal desses planos que se interpenetram, redimensionando-se sem cessar. O corpo cotidiano como dobra histórica, dobra material, dobra de poder, mas também como dobra do Fora, do hábitat dessa zona de intensidade bruta e de partículas em velocidades infinitas prontas a novas conexões e, portanto, em potência de criação. Corpo cotidiano como dobra e, portanto, como implosão espacial dentro-fora, exterior-interior. O corpo cotidiano também como implosão temporal, não mais cindido em passado e presente, mas como duração desse passado no presente, ou em memórias-hábito conectadas com o plano de organização ou em Memória enquanto Inconsciente Ontológico, dobra de Memória, constituindo também zonas de intensidade, potências de criação e linhas de fuga. Corpo cotidiano como um atual de ação presente pressionado por uma névoa de virtuais de todos os planos e todas as memórias que não cessam de recriar essa atualização. Enfim, o corpo cotidiano como um grande conjunto de mapas e linhas que se entrecruzam e se diagonalizam e que possui, dentro desse turbilhão, o poder de linha de fuga dele mesmo enquanto desterritorialização absoluta para uma possível criação de espaços de poética, experimentação e desejo. Claro que o corpo cotidiano deve inventar e criar em si mesmo essas linhas de fuga, mas devemos dizer dessas linhas que, ao mesmo tempo que devem ser pressionadas e geradas, sempre existiram e existirão enquanto potência na zona intensiva, no corpo intensivo.[35]

Mas devemos salientar que todas as linhas são imanentes ao corpo e ao campo social e não possuem relação hierárquica e nem moral entre si. Uma linha de fuga pode ou não ser uma linha de vida ou morte, e o mesmo se pode dizer dos estratos e agenciamentos. Mas podemos dizer que, enquanto o conjunto de estratos territorializam o corpo cotidiano em seu Plano de Organização, as linhas de fuga traçam saídas e desterritorializações absolutas e arrebatam o corpo cotidiano ao seu Plano de Consistência, gerando novos territórios, fissuras e buracos, novos agenciamentos no próprio Plano de Organização (que podem ser construtivos ou destrutivos). Assim, mesmo existindo uma tendência à acomodação e estratificação, o corpo cotidiano pode ser considerado, se buscarmos ativar e trabalhar essas linhas de fuga, um mapa dinâmico de planos que estão em fluxo e devir e que se permeiam e se diagonalizam. Enfim, corpo cotidiano enquanto multiplicidade de planos, linhas, memórias, relações de forças, virtualizações e atualizações com poder de auto-reconfiguração de seus próprios estratos e suas próprias intensidades.

---

[35] Sobre linhas molares, moleculares e linhas de fuga, ler principalmente em *Mil Platôs — Capitalismo e Esquizofrenia*, volume 3 de Deleuze & Guattari, o texto "Três Novelas ou O que se Passou?". Ler também em *Diálogos*, de Deleuze & Parnet, o capítulo "Políticas".

CORPO-SUBJÉTIL: CONSTRUINDO UM

> Em arte tudo está naquele "nada".
>
> — Tolstói

> O grande paradoxo do artista é ter de tornar invisível a visibilidade do artifício com que torna visível esse invisível.
>
> — Vergílio Ferreira

Olho para o corpo-subjétil como uma espécie de linha de fuga positiva do Plano de Organização, pois é corpo-em-arte, criação. Ele é um transbordamento do corpo cotidiano, um corpo nômade, pois cria um território sobre sua desterritorialização. É no território intensivo do corpo cotidiano, nessas forças de impulsão, que o corpo-subjétil nasce e se reterritorializa. Mas seu hábitat não pode ser definido como um CsO, mas, sim, como uma possibilidade proporcionada por esse plano, pois o corpo-subjétil possui, sim, um organismo e uma organização própria, sendo, portanto, um agenciamento desse território intensivo: paradoxalmente, ele não pára de ser, ao mesmo tempo, linha de fuga e o próprio agenciamento (território) dessas linhas. Possui uma certa organização formal que o realiza e atualiza (ações físicas em sua ordem muscular) e também, ao mesmo tempo, essa mesma ação física muscular formalizada no tempo/espaço (atualização) possui uma abertura para uma zona de intensidade que virtualiza esse atual formal, abrindo-o a conexões outras. O corpo-subjétil, enquanto *monumento*, ou seja, enquanto ser de sensação independente que se conserva em si, mantém uma zona virtual (intensiva) e um ponto atual (mecânico e formal) ao mesmo tempo: busca fugir dos estratos e agenciamentos de opinião e da *doxa*, tentando redimensionar, desautomatizar o corpo cotidiano definido pelo plano de organização, gerando linhas de fuga e desterritorializações e ao mesmo tempo *in*-carna e territorializa essas linhas de fuga em formalização espaço/temporais, contraindo essa formalização no próprio corpo e que serão os pontos virtuais de retomada e recriação dessas mesmas ações físicas quando em Estado Cênico.[1]

Estando em uma zona de intensidade, virtual, mas também atual em sua formalização, o corpo-subjétil estará aberto a outras conexões intensivas e, portanto, a devires e contatos com ele mesmo e com outros corpos nessa zona de acontecimentos, vizinhanças, *hecceidades*, devires moleculares e imperceptíveis. Uma zona de vizinhança. Esse território criado pelo corpo-subjétil possui um tempo aiônico que é o tempo do acontecimento, não cronológico, ou seja, o corpo-subjétil possui um tempo próprio, virtual. Mas isso somente será possível se potencializado e proporcionado por uma zona de organização do próprio corpo-subjétil como suporte formal dessa virtualidade. Em realidade, e buscando ser mais preciso, não é o ser de sensação que "encarna" no corpo-subjétil em um processo de atualização formal, mas, ao contrário, é o próprio processo formal do corpo-subjétil que "entra" na sensação, nessa zona virtual e intensiva.

O corpo-subjétil é paradoxal porque atualiza o acontecimento virtual, mantendo sua virtualidade enquanto campo intensivo, justamente porque mergulha a ação física formal no campo intensivo e não o contrário. A capacidade do ator de realizar esse movimento é o que chamei acima de *tékhne*, ou, simplesmente, técnica. É exatamente por isso que, não estando nem completamente em um campo intensivo, nem completamente em um plano de organização, o corpo-subjétil deverá ser pensado em seu próprio território, esse território "entre", esse território que potencializa o corpo cotidiano e o transforma em corpo-em-arte.

---

[1] Mais adiante farei uma reflexão sobre essa "contração" como pontos virtuais de retomada e recriação dessa mesma ação em Estado Cênico.

Precisamos preparar, pressionar, forçar o caminho para a construção de um corpo-subjétil. Este é uma potência do corpo cotidiano, e este último sendo definido por dobras de estratos de saberes e forças de relação de poderes; sendo uma organização, um organismo delimitado por um Plano de Organização adensado dentro e por sobre uma zona de intensidades (CsO), o corpo-subjétil deverá ser construído, pesquisado, experimentado e, geralmente, esse processo requer muito tempo, além de muitas decepções e fracassos. Portanto, precisamos criar um espaço de pressionamento e de pesquisa para procurar, no corpo cotidiano organizado e territorializado, pequenas linhas de fuga e pontos de respiro das *doxas*, para, depois de encontradas essas linhas, possam ser elas codificadas e passíveis de recriação no momento do Estado Cênico.

Devemos dizer que, para nós atores, o trabalho prático de construção de um corpo-subjétil, vem, tão simplesmente, do próprio trabalho realizado no corpo pelo corpo em momentos anteriores de trabalho cotidiano e isso significa trabalhar o corpo cotidiano em suas possibilidades de linhas de fuga. Pré-expressividade, anterior a qualquer conotação de construção de cena ou espetáculo. Em nosso jargão, damos o nome de Treinamento a esse trabalho cotidiano. Nesse sentido, o trabalho de treinamento pré-expressivo cotidiano do ator realiza-se por um movimento helicoidal no qual o corpo se descobre em suas potencialidades poéticas (formais e orgânicas) enquanto corpo, (re)incorporando essas descobertas nele mesmo para, a partir desse novo corpo (re)estruturado, reiniciar um novo processo de descoberta e (re)incorporação e, assim, *ad infinitum*. Nesse sentido, o trabalho de busca e descoberta do ator nunca termina. Essas descobertas, sejam elas possibilidades de manipulação de densidades musculares (o que poderíamos chamar de manipulação de energia) ou ações físicas desautomatizadas "dançadas" no tempo e espaço, quando codificadas, ou seja, quando forem passíveis de retomada enquanto recriação, não serão, em si, a célula artística do ator, mas, na realidade, serão como "portas" para o momento criativo do Estado Cênico. A poesia do ator, sua célula criativa, não é, dessa forma, a ação física codificada em sala de trabalho, no momento pré-expressivo de treinamento, mas, sim, essa ação física codificada como possibilidade de recriação dela mesma no momento da atuação. A poesia do ator está no momento do Estado Cênico e não no trabalho pré-expressivo.

No trabalho pré-expressivo, a construção do corpo-subjétil é um esforço na tentativa de expandir o corpo cotidiano. Nosso trabalho prático não é "matar" o corpo cotidiano para fazer nascer dele um corpo-subjétil, mas, pelo contrário, é buscar transformar, transbordar e desautomatizar o corpo cotidiano, expandi-lo em sua potencialidade para que dele nasça o corpo artístico enquanto suporte e ser de sensação existente *per se* naquele momento efêmero do Estado Cênico.

E é a busca desse corpo-subjétil construído, ou (re)construído a partir do corpo cotidiano que faz que cada ator, dentro da proposta de trabalho do Lume, tenha sua própria técnica pessoal e única. Assim como cada um, através de sua história de vida, singular e social possui uma maneira particular de agenciamento, corporificação e atualização dessas "vivências", criando para si seu próprio corpo cotidiano, cada ator, na construção de seu corpo-subjétil, construído a partir da (des)construção e (re) construção do corpo cotidiano, possuirá também seu próprio corpo-subjétil, transbordando ações físicas pessoais e únicas, criando, dessa forma, uma técnica (*tekhné*) pessoal de atuação que somente existirá em sua forma plena no momento da cena.

Enquanto atores, nosso movimento em direção à construção desse corpo-subjétil se realiza, portanto, em um mergulho cotidiano de descobertas nos fluxos mutáveis de partículas, estratos, relações de poder, linhas, dobras e memórias que dimensionam o corpo cotidiano, criando linhas de fuga para estados intensivos que se transbordam e são corporificados, realizando uma ressignificação desses fluxos e partículas, criando, assim, novos códigos corpóreos que serão, em última instância, fissuras, fendas e redobras dos mesmos estratos e agenciamentos que realizam o mesmo corpo cotidiano.

Assim sendo, esse mergulho e transbordamento corporificado e ampliado de partículas e fluxos do corpo cotidiano realiza-se não enquanto uma busca de essência individual ou social, mas por um movimento, um fluxo-refluxo contínuo, um mergulho e uma busca contínua que se transforma em ação física, no qual essa própria ação física causa um outro mergulho para uma nova busca que gera outra ação física (em micro ou macrodensidades musculares) sucessivamente. Continuidade orgânica. Entrelaçamento. O ator, em treinamento, em trabalho pré-expressivo na busca por um corpo-subjétil, realiza-se por esse movimento. Ator enquanto fluxo, refluxo e busca de linhas de fuga e desterritorializações através da expansão do próprio corpo cotidiano em corpo-subjétil. Portanto, seja qual for a definição do corpo cotidiano dentro do Plano de Organização, o ator, dentro desse próprio plano busca transbordá-lo, destruir suas linhas de borda, ultrapassar suas fronteiras, reorganizá-lo, movimentá-lo, desestruturá-lo. O ator, enquanto criador, é devir, *linha de fuga*, ou, em outras palavras, o ator, enquanto busca e fluxo, constrói o corpo-subjétil na expansão do corpo cotidiano se transformando em linha de fuga das próprias partículas e linhas que, porventura, venham a definir o corpo cotidiano no Plano de Organização em que ele se insere. Desestruturar e desestabilizar a estrutura e/ou desestrutura — função do ator enquanto trabalho pré-expressivo na construção de seu corpo-subjétil. A tentativa de construção de um corpo-subjétil é permeada por fluxos e refluxos contínuos. Ele é devir. O corpo-subjétil se realiza por ser, além de fluxo e refluxo, uma busca, transformação e transbordamento de fronteiras para o mundo, através de ressignificações e (re)construções dele mesmo. É recriação eterna de outros mundos e perceptos, outros afectos — novas maneiras de sentir. "O artista acrescenta sempre novas variedades no mundo" (Deleuze & Guattari, 1992, p. 227).

E como o ator busca essa recriação em *continuum*? Ele busca no corpo cotidiano e através dele; o ator transborda suas partículas e fluxos do corpo cotidiano, (re)construindo um corpo-subjétil. O trabalho de ator é busca e transbordamento no corpo, do corpo, através do corpo, para o corpo. Mas não devemos definir a busca de construção do corpo-subjétil nem como circular, pois nunca retorna ao mesmo ponto, nem como uma linha em seta que aponta para um interno, ou um "centro" fixo e imutável no qual reside alguma verdade única ou essência interior imutável, nem como uma linha em seta que aponta para um fora, numa busca por uma ascese espiritual ou de qualquer absoluto que se encontre fora dele, mas a busca de construção do corpo-subjétil se realiza como uma espiral que nunca toca o mesmo ponto, mas retorna em ciclos de eterna reconstrução de seu próprio corpo; uma espiral realizada através do corpo, no corpo, pelo corpo e para o corpo. Assim o trabalho de ator não se realiza circularmente, mas por uma helicoidal infinita.

Até aqui, sob o olhar de formador, refletimos, através de assinaturas várias, o corpo cotidiano e verificamos, em sua constituição, um espaço possível de criação inerente a ele mesmo. Dobra do Fora. Memória. Do pressionamento e trabalho sobre essa Dobra — esse espaço de respiro latente no próprio corpo cotidiano — o corpo-subjétil pode ser construído e pressionado. Vimos também que o corpo-subjétil, por estar em um espaço *entre* virtual/atual, forma/organicidade, plano de organização e consistência deve ser pensado em seu próprio território, que, enquanto multiplicidade, engloba até mesmo o corpo cotidiano.

Pensemos, então, a partir de agora, alguns dos elementos constituintes desse corpo-subjétil dentro de seu próprio território: tempo-espaço outro que, ao mesmo tempo, possui elementos concretos e atuais que deslizam e entram por dentro e por sobre elementos virtuais e invisíveis gerando novos afectos e perceptos, novos seres de sensação. Um território paradoxal e extremamente complexo por natureza. Território, esse, da própria arte. E para tanto, mudemos o olhar. Não mais um olhar de formador, mas, agora, um olhar de ator. Ator e artista que tenta destrinçar como um corpo-subjétil é construído, quais são seus elementos constituintes tanto pré-expressivos como expressivos. Como formador, até agora, assumimos paradoxos, diagonalizamos dicotomias e dualidades e, por isso mesmo, geramos multiplicidades. Pois bem, como pensar esse corpo-em-arte dentro desse território múltiplo? Como ele nasce, como ele se recria a cada espetáculo, como ele cria uma zona de vizinhança que engloba o espectador? E, pela própria mudança de olhar, talvez se mude também a forma do discurso, que, agora, será crivado de reminiscências e lembranças formais e sensíveis buscando recriá-los como conceitos.

No Lume, esse espaço, que chamamos de treinamento pré-expresssivo, pode ter, inicialmente, várias etapas que podem ser chamadas de *treinamento energético, treinamento técnico, e trabalho de codificação*. Porém, essa divisão é extremamente artificial e abstrata, pois, em uma etapa posterior ao simples aprendizado mecânico dos trabalhos, esses treinamentos se perpassam um no outro, formando um só bloco pré-expressivo a caminho do corpo-subjétil. Não entrarei em maiores detalhes sobre a prática operacional de cada um, pois isso já foi realizado em meu trabalho anterior.[2]

---

[2] Maiores detalhes sobre o trabalho pré-expressivo inicialmente aplicado no Lume e sobre os treinamentos energético, técnico e também vocal, ler em meu trabalho anterior *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* o capítulo "Processo de um ator não interpretativo proposto pelo Lume", páginas 133 a 190. Ver também no CD-ROM que acompanha esse trabalho exemplos audiovisuais de trabalhos e exercícios desses treinamentos.

Treinamento energético e técnico

Mas poderia realizar uma complementação nesse trabalho dizendo que o treinamento energético é um espaço no qual o ator passa por uma espécie de desautomatização forçada. O trabalho de treinamento energético busca "quebrar" as *doxas* e os vícios no ator para que ele possa dar, senão um livre curso, mas a possibilidade de aparecimento de pequenos campos de vivência intensiva que, dentro do Lume, chamamos de energias potenciais do ator. E como, na prática, conseguir isso? Luís Otávio Burnier, embasado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois, em estado de limite de exaustão, pequenas linhas de fuga desses estratos podem aparecer.

No início trabalhávamos muitas horas seguidas nesse "estado de exaustão" e nessa condição o corpo expressava o tempo todo. Enquanto construção do corpo-subjétil, nesse transbordamento e desautomatização do corpo-cotidiano, poderíamos dizer que o trabalho pré-expressivo para o ator não deixa de ser expressivo, mas é uma expressividade ainda para si mesmo, e não na relação com o outro. Seja no trabalho do treinamento energético, seja no de treinamento técnico, seja no trabalho de treinamento de codificação de ações, o corpo sempre está expressando, ou seja, criando pressões, "espremendo", expandindo e transbordando seu corpo cotidiano. Mas esse momento ainda não é expressivo, no sentido do Estado Cênico. Convém dizer que o termo "expressar para si mesmo" não significa entrar em um universo ensimesmado, mas realizar expressões, ações projetadas para o exterior ou para o outro, mas sem cogitar a presença do espectador. Nesse sentido, o treinamento energético é um trabalho de expressão para si, para fora e para o outro em livre curso. O ator tem a possibilidade de simplesmente expressar e buscar fugir de suas *doxas* e clichês pessoais. Certamente a esmagadora maioria das ações "expressivas" que são trabalhadas pelo ator em um treinamento energético são expressões "vazias" e que mostram apenas clichês e a estratificação singular por que passa o corpo cotidiano, e perceber isso é extremamente angustiante para qualquer ator.[3] Mas existem pequenos momentos de "revolução", momentos em que adentramos em um campo desconhecido. Não mais luta contra os clichês, não mais exaustão, mas apenas um fluxo corpóreo que nos percorre: ações físicas fluem, relações com outros atores acontecem de maneira extremamente orgânica. Não significa pensarmos ingenuamente que, nesse momento, conseguimos ultrapassar a linha dos estratos e relações de forças que nos aprisionam e que atingimos uma certa essência humana pura, fixa e imutável, ou seja, que nesse estado somos nós mesmos e encontramos nossa "pura identidade". Não há absolutamente nada de imutabilidade e nem de identidade nesse estado, mas existe justamente o oposto: nesse momento estamos navegando em linhas de fuga através desses estratos e relações. Adentramos em um campo intensivo no qual estamos em devir, um devir de fluxo, uma espécie de devir que leva a outro devir, um fluxo contínuo de integração consigo mesmo e com o outro que não nos fecha a uma identidade fixa, mas, ao contrário, nos "dilui" nessa zona intensiva, abrindo-nos para relações em espiral e de vizinhança seja com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o externo. Como diz Michel Serres:

> Uma tradição pretende que a verdade seja um desvelamento. Uma coisa, um conjunto de coisas cobertas por um véu, a ser descoberta. [. . .] Desvelar não consiste em remover um obstáculo, retirar uma decoração, afastar uma cobertura, sob os quais habita a coisa nua, mas seguir pacientemente, com uma respeitosa habilidade, a delicada disposição dos véus, os espaços vizinhos, a profundidade de sua acumu-

---

[3] E como exemplo dessa angústia podem reler — no início desse trabalho, — minhas anotações ante a impotência de não conseguir fugir e sair dessas doxas corpóreas.

> lação, o talvegue de suas costuras, para abri-los quando for possível, como uma cauda de pavão ou uma saia de rendas (Serres, 2001, p. 78).

Hoje relendo minhas anotações quando realizava esse treinamento em 1993, percebo alguns momentos desse fluxo em que o corpo entrava:

> Hoje tive uma relação dentro do trabalho energético com a Raquel.[4] A relação pareceu transcender a idéia comum de relação, pois nossa comunicação não era verbal e nem corporal, sequer nos tocamos, e os olhos muito pouco se cruzaram. O estar perto ou longe também não importava muito. Parecia que estávamos nos relacionando em um nível desconhecido para mim, até então. Não existia lógica, pelo menos no sentido comum da palavra. Impulsos do que eu poderia traduzir como fúria levavam a momentos quase imediatos de singeleza. Parecia que estávamos interligados por uma espécie de linha invisível que nos conduzia. Não sabia nunca se quem propunha uma ação ou dinâmica era eu ou ela. Estávamos numa espécie de simbiose energética, que, para mim, transcendia qualquer explicação lógica e racional. Isso durou muito tempo e o cansaço simplesmente desapareceu. Parece que ultrapassamos a linha da exaustão. De repente, tudo acabou, o fio, não saberia explicar por quê, rompeu-se. Tentamos continuar, mas tudo agora era visivelmente mecânico, pois começamos a copiar as ações um do outro, e as ações começaram a ser premeditadas. Percebendo isso, nos separamos e cada um continuou seu trabalho com outras duplas ou com o espaço. Mas alguma coisa havia mudado. . .[5]

---

[4] Raquel Scotti Hirson é atriz do Lume até hoje.

[5] Renato Ferracini. *Diário de trabalho*. Mimeo, 1993. Usei essa mesma anotação em meu trabalho anterior *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, na página 141.

Mas de que adianta um ator vivenciar esse estado de fluxo no treinamento energético se ele não está em uma posição que mantém os sentidos do corpo em alerta para "codificar" e possivelmente recriar esse estado em um momento posterior? Não poderíamos confundir essa "vivência" como simplesmente terapêutica ou mesmo pseudomística em vez de um treinamento de busca de um corpo-subjétil? Na verdade essas ponderações e questões são pertinentes. Na realidade, o estado de fluxo proporcionado por esse trabalho é realmente uma experiência de vivência. Vivenciando esse estado de fluxo estaremos mantendo e imprimindo, de certa forma, em nosso passado contraído, essa vivência em estado virtual. Peço permissão para usar uma metáfora que uso para explanar a utilidade do treinamento energético quando ministro *workshops* de curta duração e utilizo pequenas "doses" de energético: realizar o trabalho energético é adentrar em uma sala escura e tatear uma porta de entrada para outra sala escura. Podemos ficar muito tempo dentro de uma sala buscando essa porta até que encontramos uma "saída", mas uma saída para outra sala escura e iniciamos novamente a busca pela segunda porta e assim sucessivamente. Quando encontramos algumas dessas portas, durante um período longo de tempo, imprimimos em nossa musculatura, de maneira virtual, um estado de vivência desse encontro. Terei, portanto, como ator, a memória dessa busca em estado virtual. Depois de alguns anos de trabalho buscando essas "portas", o caminho para elas se torna mais "fácil". É como se soubéssemos entrar nesse estado através de nossa musculatura, ou, em outras palavras: acabamos adquirindo micropontos de entrada para esse estado virtual, que, quando ativados, se expandem e recriam a ação física ou o estado, tanto em sua materialidade quanto em sua organicidade, gerando o estado atual recriado desse estado (físico e muscular) mantendo o próprio estado virtual enquanto intensividade. Stanislávski, de certa forma, já realizava esse trabalho no final de sua vida, quando pesquisava o trabalho com ações físicas. Esse trabalho também encontra pontos de contato com Grotowski e não são poucas as citações desses dois grandes pesquisadores da arte de ator sobre o trabalho de busca de desautomatização do corpo e a fuga de clichês. E é também fugindo dos clichês e automatizações que Artaud, com sua voz-escrita retumbante grita e berra em seus textos.

Assim podemos verificar em Stanislávski:

> O pior de tudo é que os clichês preencherão todos os espaços vazios de um papel a que o sentimento vivo ainda não conseguiu atribuir um corpo sólido. Além do mais, em geral, os clichês precedem ao sentimento, razão pelo qual um ator deve proteger-se com o máximo de consciência contra esses artifícios. Isto se aplica inclusive aos atores de grande talento, capazes de verdadeira criatividade (Stanislávski, 2001, p. 34).

Em Grotowski:

> Não procurem métodos prefabricados para cada ocasião, porque isso só conduzirá a estereótipos. Aprendam por vocês mesmos suas limitações pessoais, seus obstáculos e a maneira de superá-los. Além do mais, o que quer que façam, façam de todo o coração. Eliminem de cada tipo de exercício qualquer movimento que seja puramente ginástico. Se desejam fazer esse tipo de coisa — ginástica ou mesmo acrobacia — façam sempre como uma ação espontânea contada ao mundo exterior, a outras pessoas ou objetos. Algo os estimula e vocês reagem: aí está todo o segredo. Estímulos, impulsos, reações (Grotowski, 1987, p. 186).

Em Artaud:

> Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que [. . .] para isso é preciso uma preparação (Artaud, 1999, p. 8).

Em Meyerhold:

> Ao longo dos ensaios é necessário buscar conseguir que sua interpretação com os objetos se converta em uma sucessão de reflexos, em lugar de ser um truque repetido com aplicação (Meyerhold, 1982, p. 133).

E mesmo em Blau:

> No teatro nós buscamos uma ruptura do plano do ser, através da performance, para o plano do conhecimento. Talvez fosse melhor dizer erupção de um plano a outro. . . (Blau, 1982, p. 17).[6]

Verificamos que, no plano prático de trabalho, alguns pensadores e diretores de teatro buscam o mesmo em um nível básico: uma desautomatização do corpo, uma outra forma de existência. Fugir do clichê e da superficialidade do que se vê e das ações que se pratica; e todos os grandes atores e diretores buscaram trabalhos e exercícios práticos para isso. No Lume, o treinamento energético traz ao nível do corpo a possibilidade dessa busca. E essa desautomatização não pode se confundir com uma busca da expressão de uma pessoalidade. Entrar em um campo virtual de intensividade não é, em absoluto, entrar em um terreno pessoal numa busca de expressão meramente subjetiva, ou, ainda, a simples corporificação de desejos pessoais e de lembranças reprimidas em nosso inconsciente. Essas dimensões ainda estão na ordem do clichê; elas não são as "portas", mas ainda o ambiente da sala escura. Será, ao contrário, através do corpo, no corpo e pelo corpo, entrar em um campo de virtualização, de criação, um campo de contágio (Deleuze), de potência de afetar e ser afetado. Um espaço, um território desterritorializado de acontecimentos e *hecceidades* que são em si mesmos desvanecíveis.

---

[6] In theater we look for a rupture of the plane of being, through performance, to the plane of knowing. Perhaps it would be better to say eruption from one plane to the other. . .

Realizar o treinamento energético, mergulhar no corpo cotidiano, é tentar entrar nesse campo de virtualização e de intensidades, de devires loucos e de partículas em velocidade e lentidão; buscar entrar em um campo de vizinhança e de contágio consigo mesmo, com o outro e com o espaço, entrando no território do "entre", um território nem totalmente organizado, nem totalmente sem órgãos: expressão contínua, em fluxo, mas suportado por formas corpóreas expressivas, mesmo que elas fluam sem nenhuma preocupação com retomadas posteriores. Fazer o treinamento energético é buscar mergulhar no presente do corpo e assim, mergulhar ao mesmo tempo no passado, já que o presente é a duração, a contração última do passado. Mas ao mesmo tempo é fugir da memória hábito, essa também contraída nesse presente: território clássico dos clichês. O treinamento energético é uma busca, quase sempre frustrada, de mergulhar, através do corpo presente, na Memória e mergulhando em nosso presente, em nossa dobra de memória, em nossa dobra de intensidade, também mergulhar em nosso exterior, já que o interno, nas dobras do corpo cotidiano, é co-extensivo ao externo. O treinamento energético é, em última instância, um processo de experimentação do universo do corpo cotidiano enquanto dobras históricas, clichês, dobras intensivas, memória, linhas de fuga tentando tomar contato com o universo e o território do corpo-subjétil, ou, em outras palavras, com o universo e o território do corpo-cotidiano transbordado nele mesmo, em suas potencialidades, em sua intensividade.

Mas essa experimentação do treinamento energético, por si mesma, não significa, em absoluto, criar o corpo-subjétil. Não se constrói um corpo-subjétil somente na experimentação do plano intensivo, mas também na formalização desse plano intensivo vivenciado e experimentado pelo corpo cotidiano. O corpo-subjétil é o agenciamento da zona intensiva transbordada pelo trabalho no/do corpo cotidiano. Um corpo em "expressão fluídica", como no caso do treinamento energético, mesmo mergulhado no plano intensivo, não se sustenta enquanto arte, enquanto ser de sensação que se conserva em si. Não adianta, em absoluto, apenas entrar em sala de trabalho buscando encontrar essas pequenas linhas de fuga do corpo cotidiano, se esse mesmo corpo não possibilitar a formalização para uma ulterior recriação da vivência corpórea dessas mesmas linhas de fuga e dos pontos de respiro em relação ao plano de organização. Se o corpo não estiver preparado, ou simplesmente essas linhas de fuga não aparecem — pois o corpo está tão estratificado que não o permite — ou elas aparecem e se desvanecem sem nenhuma possibilidade de retomada posterior, quando assim o desejamos. Portanto devemos também criar um espaço de treinamento para proporcionar ao corpo cotidiano uma ampliação de suas possibilidades musculares e de articulação no tempo/espaço, buscando desbloquear pontos de tensão e de estratificação do corpo muscular. Devo frisar, porém, que esse trabalho não é, em absoluto, um treinamento mecânico para simplesmente adquirir musculatura mais forte ou elasticidade corporal mais ampliada — apesar de também proporcionar isso. Em absoluto é um treinamento atlético. O treinamento técnico para o ator é também uma busca de ampliação e desautomatização do corpo cotidiano através de exercícios que proporcionem ao próprio corpo a in-corporação de princípios pré-expressivos[7] de atuação que serão a *tékhne* do corpo-subjétil, muito diferente da técnica de hábitos (comer, andar, utilizar os objetos cotidianos) que colocam o corpo cotidiano em relação com o meio social em que vive. Não estou aqui, absolutamente, diferenciando radicalmente técnica cotidiana e extracotidiana enquanto dois conjuntos completamente independentes, mas somente dizendo que existem princípios que nitidamente são diferenciadores de comportamento, sejam eles, por um lado cotidianos e comuns de um "estar no mundo do dia-a-dia" e por outro um Estado Cênico teatral, comportamento dito extracotidiano. O ator busca se habituar a esses princípios extracotidianos, trabalhá-los exaustivamente para que possa operacionalizar a *tékhne* de seu corpo-subjétil, incorporando fortemente esses princípios pré-expressivos. Porém, acredito que existam situações do dia-a-dia em que o corpo-cotidiano assume um comportamento dito extracotidiano. Um ataque de cachorro no meio da rua, um assalto à mão armada, ou ainda uma situação potencial de acidente de carro colocam o corpo cotidiano em um estado alterado. Em uma situação de ataque de um cachorro, por exemplo, naquele momento em que o cão se aproxima vagarosamente, olhando fixamente em seus olhos:[8] instintivamente nossos joelhos se abaixam, nossa musculatura, de certa forma, fica preparada para reagir, nossa atividade mental fica focada em apenas um ponto. Nesse estado, certamente, nosso corpo cotidiano está se comportando como em Estado Cênico, mesmo em uma situação cotidiana. Isso, em última análise, nos leva a crer que o corpo cotidiano já tem, em potência, todos os princípios pré-expressivos de que nós, atores, necessitamos para operacionalizar o corpo-subjétil. Mas, enquanto no caso do ataque de cachorro, eles são instintivos, no caso do ator eles devem ser não instintivos. Devem ser ativados e incorporados sempre que necessário. E para que esse instinto passe a ser "consciente" no corpo é necessário muito trabalho. O corpo cotidiano como potência e território primeiro do trabalho de ator e o corpo-subjétil como transbordamento de todas as potencialidades inerentes a esse corpo cotidiano e, ao mesmo tempo, enquanto linha de fuga desse mesmo corpo cotidiano ao que concerne suas *doxas*, seus estratos, agenciamentos e territórios, ou seja, seu plano de organização. Nesse sentido o ator não é um ser especial, detentor de dons inatos e/ou divinos, mas apenas um ser que deve trabalhar muito.

---

[7] Os princípios pré-expressivos de atuação são elementos recorrentes e comuns que podem ser verificados no corpo em Estado Cênico em diversas técnicas codificadas, independentes da cultura na qual estejam inseridas suas macroformalizações. É o estudo da Antropologia Teatral. Falaremos adiante mais cuidadosamente de alguns desses princípios.

---

[8] Já fui atacado por um cachorro pastor alemão e vivenciei esse olhar que se aproxima vagarosamente; ponto fixo nos meus olhos. Difícil esquecer!

No Lume criamos — e também "emprestamos" de outras técnicas codificadas e redimensionamos para nosso universo de busca — trabalhos que proporcionassem aos atores, depois de longo período de treinamento, a *in*-corporação desses elementos pré-expressivos, criando um corpo apto a uma *tékhne*, ou seja, um corpo aberto a adentrar em um campo intensivo e aí gerar possibilidades de ações codificadas dentro desse campo para uma possível recriação posterior da ação física. Na verdade, trabalhar sobre os princípios e não sobre as formas que contêm esses princípios, faz que cada ator, dentro do Lume, tenha sua própria maneira de incorporá-los, mesmo que realizemos trabalhos coletivos. Cada ator busca, mesmo dentro da coletividade, sua própria maneira de incorporação desses princípios, criando imagens (ou não) e estímulos singularizados para tal empreitada, gerando uma técnica pessoal de atuação que, em última instância, significa uma maneira singular de operacionalizar esses princípios no próprio corpo-subjétil. Dessa forma, o trabalho técnico, longe de pasteurizar o trabalho do ator, proporciona uma maneira particular de formalizar o campo virtual e intensivo no corpo-subjétil. Mas quais são, afinal, esses princípios? Farei aqui um breve resumo deles, ao menos daqueles que considero essenciais e que pesquiso em minhas buscas pela pré-expressividade, seja como ator dentro do Lume, seja como orientador de trabalhos de outros atores e grupos.[9]

Equilíbrio Precário — em muitas técnicas codificadas de atuação observadas, sejam orientais e/ou ocidentais, encontramos uma postura, na qual o corpo está, quase sempre, fora de seu eixo de equilíbrio normal, ocasionando um equilíbrio precário e diferente do cotidiano comum. Esse equilíbrio precário, ou *equilíbrio de luxo*, como refere Decroux, determina uma forma de equilíbrio cênico ou extracotidiano, resultando numa série de relações musculares e tensões dentro do corpo. Quanto mais complexo se tornam nossos movimentos — quando damos passos mais largos do que de costume, ou mantemos a cabeça mais para frente ou para trás — mais nosso equilíbrio é ameaçado. Uma série inteira de tensões musculares é estabelecida para impedir a queda do corpo. Assim, esse desequilíbrio resulta numa série de tensões orgânicas específicas, que comprometem e enfatizam a presença material do ator, numa fase que precede a expressão intencional, caracterizando um trabalho pré-expressivo (Barba & Savarese, 1995, p. 35, passim).

---

[9] Um estudo muito mais detalhado e consistente desses princípios pode ser encontrado no livro *A arte secreta do ator*, de Eugenio Barba & Nicola Savarese. Coloco aqui somente um resumo de alguns deles, além de uma visão particular minha sobre esses princípios.

Oposição — Grotowski afirma que, "se algo é simétrico, não é orgânico, e o teatro exige movimentos orgânicos" (Grotowski, 1987, p. 164). Assim, o ator busca uma assimetria conseguida por oposições musculares de suas ações físicas. Essa oposição muscular, de certa forma, cria certas resistências e tensões, gerando "uma maior intensidade energética e tônus muscular" (Barba & Savarese, 1985, p. 184). Como exemplo, podemos citar o princípio do "S" dos dançarinos e dançarinas Odissi, quando a cabeça se inclina para a esquerda, o tronco para a direita e o quadril para a esquerda. "O resultado é um equilíbrio precário, novas resistências e tensões que criam a arquitetura extracotidiana do corpo (ibidem, p. 180).

Base — talvez a condição mais essencial para gerar organicidade, acredito, seja a base de um ator, determinada pela relação entre o chão, os pés, pernas e o quadril. Encontramos, em praticamente todas as manifestações cênicas codificadas, uma postura especial dos pés e quadril determinando uma base de sustentação diferente da cotidiana. Assim, o bailarino clássico dança na ponta dos pés, os atores de Nô andam com o quadril baixo, os atores de Kathakali se apóiam do lado de fora dos pés. O importante é descobrir uma base de sustentação do corpo que possibilite segurança para um equilíbrio precário, e também para possibilitar maior liberdade para a coluna vertebral, que, assim, poderá "dançar" sobre uma base segura e fixa. Em uma relação aparentemente contraditória, o que dá a sensação de leveza no ator é justamente sua base fixada no chão. Nós, atores, somente seremos capazes de "voar" se tivermos nossas raízes fixadas no chão. E ter a raiz fixada não significa estar imóvel, fixo ou mesmo parado no palco, mas mesmo andando, correndo ou saltando, seja em cena ou em treinamento, o ator busca colocar sua base em estreita relação com o chão.

Olhos e olhar — o ator busca descobrir uma nova relação entre o olhar e o espaço. Existem técnicas orientais que codificam exaustivamente todas as ações dos olhos, como o Kathakali. Através dos olhos, o ator pode abrir ou fechar seu campo de afecção na relação com o espectador e com o espaço, além de ser um dos fatores determinantes na precisão de uma ação física.

Equivalência — a equivalência, entendida aqui como o oposto da imitação, "reproduz a realidade por meio de outro sistema" (ibidem, p. 96).[10] Assim sendo, o ator que busca uma técnica extracotidiana de atuação deve encontrar macro e microtensões musculares que permitam uma nova relação de suas ações com o tempo/espaço. Como o ator ocidental não possui ações físicas e vocais previamente codificadas que devem ser "aprendidas" pelo aluno ator enquanto ações extracotidianas — como no caso das manifestações cênicas orientais — ele deve encontrar *equivalentes orgânicos* em detrimento de qualquer ação que possa remeter ao clichê pessoal e cotidiano, recriando, reconstruindo e redimensionando a ação física.

Variação de fisicidade (segmentação, variação e omissão) — Barba coloca que "a vida do corpo do ator em cena é o resultado da eliminação: do trabalho de isolar e acentuar certas ações ou fragmentos de ações" (ibidem, p. 170). Assim, o ator busca ter a consciência técnica de fragmentação do seu corpo

---

[10] Não entrarei na definição e na discussão de "realidade". Acredito que Barba e Savarese, quando utilizam esse conceito, o fazem para designar um comportamento diferenciado do cotidiano em oposição a um comportamento cênico.

para que possa proporcionar uma limpeza de movimentos e uma manipulação precisa de energia que será depositada em cada ação que realizar em cena. Com a fragmentação, "cada ação do ator pode ser analisada de acordo com seus impulsos e detalhes individuais e é, posteriormente, reconstruída numa seqüência cujos fragmentos iniciais podem agora ser ampliados ou movidos para uma nova posição, sobreposta ou simplificada" (ibidem, p. 171). Dessa forma, tanto a codificação como a fragmentação e a omissão de ações permitem ao ator uma recriação de sua própria partitura de ações já pré-codificadas, proporcionando uma vasta possibilidade de aplicações. Por isso, o ator busca aprender a, depois de codificada a ação, fragmentá-la, diminuí-la, omitir partes, aumentá-la no espaço, e mesmo variá-la no tempo, tendo como única regra básica, nunca perder a organicidade da ação. Sendo assim, agrupemos esses elementos de *segmentação, variação e omissão* da ação, chamando-os de **variação de fisicidade**.

Precisão — é um termo usado para designar exatidão, justeza e rigor. Na formalização da ação física, estes termos podem se aplicar não somente ao itinerário, ritmo e impulsos, mas também no que se refere à qualidade e quantidade de energia que alimenta a ação. Tanto na precisão física/mecânica do movimento como na manipulação da energia, é necessário que haja uma espécie de corte ou "parada", antes que termine sua linha de força, seu fluxo. Esse corte ou parada faz com que esse fluxo não se dilua no espaço, dando uma sensação de propagação da energia dispendida para a realização daquela ação, como um eco.

Intenção e Impulsos — a intenção nasce na musculatura, antes de a ação se realizar no espaço. É como uma "vontade de agir sem ação". Podemos defini-la, também, como uma tensão interna ou um estado muscular "em alerta". Para que essa tensão interna ocorra, são necessárias, no mínimo, duas forças em oposição. Como exemplo, podemos citar a intenção de uma ação física simples como PULAR: ao executar essa ação, o ator transforma a ação de pular em uma ação física, e o pulo, em si, acontece no tempo e no espaço; porém, se pedirmos a esse mesmo ator que, no momento do pulo, ele "prenda" o movimento e não pule, teremos um estado muscular em que, internamente, existe uma força que "quer" pular e outra força oposta que o impede de finalizar a ação. Essa oposição de forças, essa *tensão interna*, pode ser chamada de *intenção*. Grotowski, em Thomas Richards, confirma a intenção como um estado muscular:

> Normalmente quando o ator pensa nas intenções, pensa que se trata simplesmente de bombear (romper) em si um estado emocional. Não é isso. [. . .] Não é um estado psicológico, é algo que se passa a um nível muscular no corpo, e que está conectado a algum objetivo fora de si (1993, p. 107).

Para Grotowski o "impulso" é algo que precede, imediatamente, as ações:

> Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível do externo, tivesse já nascido no corpo. É isso o impulso. [. . .] Antes da ação física tem o impulso, que empurra de dentro do corpo [. . .]. Na realidade, a ação física, se não inicia de um impulso, vira algo de convencional, quase como um gesto. Quando trabalhamos com os impulsos, ela fica enraizada no corpo (apud: Richards, 1993, p. 105).

Na verdade, Grotowski busca, para o ator, uma eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. O equivalente a impulso, nos escritos de Barba, pode ser chamado de *"Sats"*. Se, para Grotowski, esse elemento precede imediatamente a ação, para Barba, além de preceder a ação, também faz com que a "energia possa ficar numa imobilidade em movimento" (1994, p. 84). Essa é uma noção importante do impulso precedente à ação: ele cria um "estado" de ação sem ação, uma ação imóvel, ou ainda uma imobilidade em movimento. Tanto Grotowski quanto Barba dão especial atenção à questão do impulso.

> No instante que precede a ação, quando toda a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de sats, preparação dinâmica. O sats é o momento no qual a ação é pensada e executada por todo o organismo que reage com tensões, também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugilista, imóvel ou em movimento, pronto para reagir. É John Wayne perante um adversário. É Buster Keaton antes de andar. É Maria Callas quando está para começar uma ária. [. . .] O sats é impulso e contra-impulso (Barba, 1994, p. 84).

A noção de *contra-impulso* é o que sugere o nome, um impulso contrário. Como exemplo, podemos citar uma ação de arremessar. Antes do arremesso, o atleta, ou ator, realiza um contra-impulso com o intuito de acumular energia para o arremesso. Quanto maior o contra-impulso, maior o impulso do arremesso. Dessa forma, o contra-impulso funciona como um acumulador de força.

Como visto, para Barba, o *impulso* e a *intenção* são elementos quase idênticos, ao passo que para Grotowski, e também para o trabalho do Lume, a *intenção* pode ser paralisada dinamicamente no espaço e o *impulso* deve, necessariamente, tomar corpo, mesmo que o *movimento* seja omitido. Porém, isso é simples questão de nomenclatura. Podemos encontrar o equivalente a *impulso* no que Decroux chamava de *espasme*, ou na biomecânica de Meyerhold o que é denominado *predigra*. O importante a observar aqui é que existe uma espécie de *pré-ação*, ou *pré-expressividade* latente, antes mesmo do nascimento de qualquer ação física orgânica visível no espaço. Como visto, essa pré-ação foi observada por quase todos os grandes pesquisadores do teatro. Pode existir uma ação na imobilidade, uma energia que pode estar "em potencial", uma dinamização corporal estática.

Manipulacão de Energia – a palavra *energia* vem do grego ἐνέργεια, que significa "em trabalho". Portanto devemos compreender energia, na prática, como a manipulação corpórea de macro e microdensidades musculares em relação à força necessária para tal manipulação e à integração psicofísica necessária a essa manipulação. Assim sendo, seu entendimento é relativamente simples: uma densidade muscular mais "suave" necessita de uma energia de manipulação menor. Um qualidade muscular mais densa, ao contrário, necessitaria de uma força de manipulação maior, e, portanto, necessitaria de mais energia. Em minhas anotações, realizadas ainda em 1994, defini *energia* de uma forma que ainda permanece atual para mim:

> Através de trabalhos que venho desenvolvendo – Gueixa, Fora do Equilíbrio, Bastões – posso crer que a energia pode ser concretizada através de alguns elementos corpóreos identificáveis: é um somatório do estado corporal (elementos corporais como equilíbrio, tensão, ritmo, fluidez), estado mental (concentração nos elementos corporais descritos) e universo imagético (que é a capacidade de criar imagens e sensações que não estão presentes nos sentidos). Qualquer alteração nos elementos e subelementos altera a energia, o que dá ao ator uma gama muito extensa de possibilidades de pesquisa e experimentação.

Muitas vezes temos a tendência de criar um falso vinculo direto entre a "presença" do ator e a energia despendida na realização de suas ações físicas. Ao meu ver a "presença" está muito mais vinculada ao campo intensivo e virtual do corpo-subjétil que propriamente a energia despendida pelo corpo na realização da ação, apesar de a energia estar, também, em estreita relação na construção do corpo-subjétil. Muitas vezes vemos atores que utilizam uma extraordinária potência de energia corpórea e vocal em cena: saltam, gritam, utilizam-se de movimentação corporal e tensões musculares extremas, mas nos parecem completamente mecanizados. Mesmo com toda aquela potência energética em cena, enquanto espectadores, permanecemos aborrecidos, sentados na cadeira, aguardando ansiosamente o fim do espetáculo. Outros, utilizando-se de pequenas ações aparentemente "cotidianas", sem nenhum dispêndio de energia aparente, nos prendem a atenção e nos remetem a um universo de jogo e de arte, a uma zona de vizinhança, de intensividades e de trocas. A "presença" e a realização do corpo-subjétil não estão vinculadas ao uso extremado de energia. Mas também seria impossível um corpo-subjétil sem nenhuma energia. A energia, em si, não cria um corpo-subjétil, mas a completa falta dela torna impossível essa criação. Claro que existe uma região que deve estar sempre e sempre "energizada", isto é, em que deve existir sempre uma pequena tensão — ou grande em determinados casos — uma densidade muscular em relação a uma força para mantê-la em um "ponto corpóreo" que acredito ser o centro orgânico do corpo e que, no entendimento do Lume e dos atores orientais, é um ponto interno localizado na região abdominal ao qual denominamos, dentro do âmbito de nosso trabalho, *koshi*. Um ator que possui *koshi*, ou seja, que tenha esse ponto ativado, possui energia ativa. É imprescindível a ativação desse *koshi* como parte essencial na criação do corpo-subjétil.[11]

Dilatação corpórea — as técnicas codificadas de atuação têm como objetivo a dilatação do corpo cênico do ator. Segundo Barba, essa dilatação, dentro de uma possível explicação corpórea, pode ser definida como uma alteração do *equilíbrio* do ator, além de uma dinâmica física de *oposições*. Na verdade, acredito que, além desses pontos levantados por Barba, a dilatação corpórea esteja intimamente relacionada ao campo de intensividade e de virtualidade em que o corpo-subjétil mergulha. Em outras palavras, a dilatação corpórea estaria vinculada à possibilidade do ator de encontrar caminhos corpóreo-musculares para que suas ações físicas e vocais, ou um conjunto delas, possam estar interligadas a esse campo intensivo e virtual do próprio corpo, mantendo e recriando a atualização dessas ações, ou conjunto delas, no tempo/espaço através de elementos corpóreos pré-expressivos. Pensado dessa forma, esse corpo dilatado, em Estado Cênico, incluindo o espectador e a troca estabelecida com este, seria o que estou denominando de corpo-subjétil. A diferença é que a dilatação corpórea não é, para mim, apenas um elemento pré-expressivo, mas é a resultante do próprio corpo em Estado Cênico, no entrecruzar e na relação dinâmica de todos os seus elementos constituintes.

---

[11] Em meu trabalho anterior *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* descrevi alguns exercícios que utilizamos no Lume para ativar esse ponto tão importante. Ver principalmente a descrição dos exercícios entre as páginas 152 a 179 e também o audiovisual no CD-ROM.

Não entrarei, aqui, na descrição de exercícios que possam proporcionar, após um longo período de tempo, a incorporação desses princípios, pois em meu trabalho anterior faço uma descrição exaustiva deles, também com um CD-ROM contendo pequenos vídeos dos atores demonstrando alguns desses trabalhos corpóreos e vocais. Mas peço permissão para transcrever um pequeno trecho de minhas anotações antigas, quando, ainda em 1994, estava tomando contato com esses princípios pré-expressivos de trabalho:

> Assim que Simioni colocou que minha Gueixa estava "fria" e meu Fora de Equilíbrio[12] não "lançava", tentei mudar minha postura com relação ao trabalho: deixar a perfeição de

---

[12] "Gueixa" e "Fora do Equilíbrio" são nomes de trabalhos pré-expressivos que utilizamos no treinamento cotidiano do ator dentro do Lume. Para melhor entendimento deles ver em meu trabalho anterior *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* a descrição desses exercícios nas páginas 176 a 179 e também nos audiovisuais do CD-ROM.

> lado e buscar a "energia" dos exercícios. [. . .] Esqueci minha antiga Gueixa e parti à busca de algo que materializasse a imagem abstrata que havia sido colocada pra mim: no caso da gueixa, "buscar a alma feminina", ou no caso do Fora do Equilíbrio, "lançar energia" [. . .] Ora, mesmo sem conseguir uma perfeição corporal no trabalho do Fora do Equilíbrio consegui, após alguns dias, uma sensação de "lançar energia" que estava diretamente relacionada a algo bem concreto, pois descobri, no exercício, uma relação direta de um impulso entre meu abdômen e minha coluna. Isso foi confirmado depois de algum tempo pelo próprio Simioni. O mesmo aconteceu com a Gueixa que, por acaso, fazendo alguns movimentos aleatórios, descobri uma microarticulação de quadril que me dava uma forte sensação de leveza, sensualidade e fluidez, que poderia aproximar-se da idéia abstrata, para mim, de "alma feminina". Isso também foi confirmado pelo Simi após algum tempo.
>
> O trabalho estava se transformando enquanto postura e essa mudança me fez pensar que o treinamento técnico para o ator não pode ser, em hipótese alguma, simplesmente corpóreo-mecânico, ou seja, aprender a manusear normativamente seu corpo segundo regras previamente colocadas, mas o ator deve, sim, aprender também a manusear livremente sua energia dentro dessas normas, mesmo que essas normas se modifiquem em função dessa manipulação. Isso parece óbvio, mas descobri no trabalho prático, e não é o mesmo que ler em livro. [. . .] Todo treinamento é um amálgama de imagens abstratas que deve ser concretizado na musculatura: lançar energia, transformar peso em energia, achar a "alma feminina", sentir a voz, conter energia, expandir o corpo, voar.

Cabe então, ao ator, pesquisar, aprender a concretizar essas imagens mediante a descoberta de relações musculares no uso de seu corpo. Por exemplo: um espectador, quando em Estado

Cênico, pode "sentir", ou pressentir uma espécie de "vôo" ou "leveza" em meu corpo, enquanto ator — obviamente não dentro de um plano formal (eu, enquanto ator, não estou "voando" de fato, nem mesmo "flutuo" de fato), mas o faço dentro de uma zona-imagem intensiva corporal proporcionada pelo corpo-subjétil. De meu ponto de vista, enquanto ator, meu suposto "vôo" e leveza significam, dentro de um plano muscular, enterrar minha raiz no chão, saltar em relação a esse mesmo chão, prender o abdômen e cair em raiz; e isso, para mim, de dentro, também é um "vôo". Isso também significa "leveza". "Lançar Energia", para mim, enquanto ator, no plano muscular, é nada mais que um impulso gerado em meu abdômen que percorre minha coluna e sai pela minha mão, fazendo que o corpo muscular se coloque em linha em relação a esse percurso do impulso; e isso, para mim, também é "Lançar Energia", é sua tradução corpórea. Não quero dizer, aqui, que o corpo-subjétil possa ser reduzido ao plano muscular, pois esse mesmo plano muscular gerará — desde que o trabalho não seja feito mecanicamente — planos intensivos de partículas de vizinhança no próprio plano muscular, redimensionando-o na ação realizada, lançando esse plano muscular a zonas virtuais de memória do ator e do espectador, gerando, também, zonas de afectos e perceptos ativos e passivos entre ator e espectador (zona de turbulência). Nesse sentido, o treinamento técnico é uma relação dupla: por um lado o trabalho que dinamizará relações intensivas no ator e por outro a necessidade de formalização dessa dinamização. E não há nenhuma relação hierárquica entre essas dimensões. Ou o ator pesquisa essa dinamização através de elementos corpóreos musculares concretos ou, ao contrário, através da dinamização das intensividades e imagens abstratas que também dinamizam relações virtuais em seu corpo, busca uma formalização.

Em realidade não existe, de fato, uma separação entre um treinamento dito energético, e outro treinamento dito técnico. Essa separação é meramente abstrata e didática. Eu também posso definir, sem nenhuma conotação de redução, o treinamento energético como um exercício técnico de desautomatização, pois também trabalha elementos técnicos como ampliação da capacidade muscular e articular do corpo e o desbloqueio de *doxas* e clichês musculares. Por outro lado, qualquer exercício ou trabalho técnico pode também servir como um trabalho energético, já que busca, além da incorporação de princípios pré-expressivos, também uma desautomatização do corpo e a busca de zonas de dinamização de intensividades através desses mesmos princípios. Durante algumas vezes, em períodos de treinamento dentro do Lume, eu e outros atores experimentamos utilizar alguns exercícios técnicos como elementos para uma desautomatização e busca de dinamização de intensividades do corpo-subjétil. Extrapolamos as questões formais dos exercícios e trabalhos e os tratamos como ações físicas em eterna transformação, assim como no energético. Assim, verificamos que o mesmo fluxo que ocorre quando em treinamento energético, dentro de uma não-formalização, ocorre também no treinamento técnico, enquanto transbordamento e desarticulação formal dos trabalhos e exercícios. Acabamos batizando esse trabalho recente de *treinamento livre*.

Hoje não busco mais, em meu trabalho, seja enquanto ator, ou enquanto orientador de trabalhos de curto ou longo prazo, uma separação seja temporal, espacial ou teórica entre técnica e "vida", forma e conteúdo. Nada mais artificial que tal separação. Claro que existem formas corporais vazias e mecânicas. Mas, por experiência própria de treinamento e também por experiência didática, acredito que, quando tentamos mergulhar o corpo cotidiano em um universo intensivo de trabalho, sem pensar em nenhuma formalização e acabamos esbarrando ou lançando esse corpo cotidiano nesse campo intensivo, seja por treinamentos técnicos ou energéticos, ocorre uma certa "explosão" corpórea que não desvincula, absolutamente, forma e organicidade.

Na verdade vislumbro, hoje, três vias distintas para o trabalho pré-expressivo do ator: em primeiro lugar uma *busca de organicidade por amálgama*, ou seja, treinamentos pré-expressivos concomitantes, mas separados — técnico e energético — como se fossem duas vias distintas, cabendo ao ator realizar a conjunção e a diagonalização desses dois universos. Em segundo lugar seria uma *busca da organicidade na formalização*, ou seja, uma busca de organicidade dentro de processos formais previamente colocados. Esse é o processo de aprendizagem pelo qual passa a maioria dos atores de manifestações cênicas orientais como Nô, Kabuki, Kathakali, entre outros. O estudante, ou pupilo, aprende com o mestre a formalização da atuação e ao mesmo tempo vai buscando, dentro dessa forma, sua organicidade. No Ocidente podemos citar o Balé Clássico como exemplo dessa forma didática de trabalho pré-expressivo. Barba dá o nome de *processo de aculturação* a esse processo de aprendizagem do ator. Em terceiro lugar, seria uma *busca de formalização pelo orgânico*, quando tentamos fazer que o ator tenha vivência orgânica de seu trabalho e, dentro desse processo, tanto a formalização como os princípios pré-expressivos sejam construídos e assimilados. Claramente esse último é um processo muito mais lento e difícil, mas proporciona vivência intensa e orgânica de todos os elementos pré-expressivos. Minha pesquisa, e também da maioria dos atores dentro do Lume, caminha nessa direção. Enquanto trabalho de ator busco, hoje, um processo de formalização que passe, primeiramente, pela organicidade direta no trabalho pré-expressivo. No universo didático a pergunta que fica é: como transmitir aos jovens atores não a forma e o "sistema metodológico" do trabalho pré-expressivo, mas, antes, a questão orgânica do trabalho de ator que, em si, já vem imbuída de toda a formalização? Ainda estou pesquisando e buscando e talvez esse seja um rico tema para trabalhos futuros.

Codificar para recriar: a busca de "punctums"

Acredito que um dos trabalhos mais difíceis para o ator seja descobrir mecanismos corpóreos concretos para que ele possa recriar, no momento do Estado Cênico, uma ação física em estado intensivo trabalhada em qualquer treinamento. Sugeri acima *a dificuldade* do ator em fugir de seus clichês pessoais e de suas *doxas*. Essa dificuldade faz que a grande maioria das ações "expressivas", em qualquer treinamento, esteja nesse ambiente "não aproveitável", ambiente mecânico e dos clichês pessoais do corpo cotidiano. Mas existem momentos, nesses treinamentos, nos quais ações físicas orgânicas e estados corpóreos "vivos" ocorrem, justamente quando essa "expressão" corpórea mergulha em um campo de intensividade, foge dos clichês pessoais e redimensiona as ações que o corpo cotidiano realiza, jogando-o no caminho da construção de um corpo-subjétil. Mas justamente nesse momento de criação acontece uma segunda grande dificuldade: ou vivenciamos esse estado ou ação e pela repetição de sua ocorrência — se acontecer — acabamos adquirindo naturalmente os mecanismos para sua retomada; ou tentamos encontrar, forçar, estudar mecanismos corpóreos para uma posterior retomada de uma ação física ou estado. Acredito que nem seja preciso dizer que muitas e muitas ações e estados que entram nessa zona de intensividade são irremediavelmente perdidos pela nossa incapacidade de retomá-los e recriá-los posteriormente.

Sugeri acima que o ator, quando entra nesse estado intensivo, zona virtual, gera linhas de fuga e desterritorializações do Plano de Organização e ao mesmo tempo *in*-carna essas linhas de fuga em formalizações musculares espaço/temporais. Durante esse tempo de trabalho prático no Lume acabei percebendo que, para que fosse possível uma retomada desses estados intensivos, eu deveria tentar contrair essa ação global em microelementos que seriam como pontos musculares de retomada enquanto recriação dessas mesmas ações físicas no Estado Cênico. Procedendo dessa forma eu acabava adquirindo, para cada ação física, ou microdensidades musculares, ou microarticulações espaço/temporais, ou microimpulsos, ou mesmo imagens e sensações, ou seja, pontos musculares específicos e contraídos que, quando ativados, me remetiam às ações físicas e matrizes, sendo possível sua retomada e recriação posterior. Todos esses elementos, independentes entre si, podiam ser contraídos em conjunto ou em partes, ou seja, uma ação física poderia conter apenas uma microarticulação de quadril como único ponto de retomada/recriação, enquanto outra possuiria dois microimpulsos e uma microarticulação que deveriam ser ativados em conjunto para que a recriação da ação e/ou da matriz fosse possível. A criação desses "pontos" era trabalhada de duas formas: ou através de uma percepção de repetição dessas mesmas ações, ou através de uma pesquisa e busca ativa, corpórea. Esses pontos musculares eram como "portas" de entrada para esse estado intensivo, que, quando ativados se expandiam e recriavam a ação física ou o estado, tanto em sua materialidade quanto em sua "vida" e organicidade, gerando tanto o estado atual recriado desse estado (físico e muscular) como o próprio estado virtual da ação enquanto intensividade. Tomando minha experiência pessoal de recriação de ação como possível experiência válida, posso dizer que, para que essas ações realmente expressivas (intensivas, orgânicas, "vivas") encontradas e pressionadas no treinamento sejam passíveis de ser recriadas, devo encontrar nelas mesmas contrações, pontos de ativação para a recriação da própria ação física no momento do ato artístico. A esses pontos de ativação corpóreos ou vocais chamarei *punctums*.

O conceito de *punctum*, aqui, é emprestado de Roland Barthes, principalmente da obra *A Câmara Clara* (1984). É utilizado por Barthes para nomear um "detalhe" na foto que chama a atenção daquele que olha. *Punctum*, enquanto o que me punge, o que me toca. Claro que Barthes coloca esse conceito enquanto recepção de um olhar na foto, um detalhe expansivo e metonímico que leva o receptor da foto para estados outros, um estado-em-arte da foto. Poderíamos dizer, até mesmo, que o *punctum* de Barthes redimensiona a foto para uma foto-subjétil. Esse conceito de *punctum*, em Barthes, está relacionado ao conceito de *Studium*. Segundo Barthes:

> Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante de meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas interesse geral e, se assim posso dizer, polido: nelas nenhum punctum: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente de Studim [. . .]. O Studium é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconseqüente: gosto/não gosto (1984, p. 47)

Para o ator, o conceito de *Studium* de Barthes poderia estar vinculado ao terreno da mecanicidade, dos clichês, da fisicidade. Mas podemos reutilizar o conceito de *punctum* para entendermos melhor a questão da recriação de ações físicas. Portanto, redimensiono aqui esse conceito na relação do ator para com ele mesmo. Esses *punctums* físicos são, muitas vezes, apenas pequenos detalhes da ação, mas são esses detalhes que interessam enquanto caráter potencialmente expansivo e metonímico do *punctum* na ação física a ser recriada *a posteriori*. Metonímico no sentido de que esse detalhe muscular contém, em potência e em estado virtual, o todo da ação e que esse detalhe pode mobilizar esse mesmo todo, em um processo de atualização, ou seja, de recriação da ação. Como diz Barthes: "por mais fulgurante que seja, o punctum tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é principalmente metonímica" (1984 p. 73). A retomada de uma ação física, ou seja, sua recriação, é possível através da ativação de *punctums* físicos que são potencialmente expansivos e metonímicos, ou, em outras palavras, a possibilidade da recriação da ação física no Estado Cênico é possível através da ativação de pequenos detalhes corpóreos e ou vocais, sejam eles micro ou macrodensidades musculares, micro ou macrorritmos e planos no tempo/espaço que mobilizam o todo, recriando a ação física. *Punctums*, portanto, são portas de entrada corpóreas para a recriação da ação física, e sendo recriação lançam o corpo cotidiano do ator em um estado outro, um estado de corpo-subjétil. Através desses detalhes físicos, desses *punctums*, que recriam a ação física em sua intensividade, o ator é capaz de reviver, ou melhor, recriar sua ação física no momento da atuação. Os *punctums* são pontos musculares em estado metonímico e contraídos que possibilitam um processo de atualização — e, portanto recriações — de ações físicas vivenciadas anteriormente e que se encontram virtualizadas no corpo enquanto memória. Assim, o que chamamos, no Lume, de matriz codificada é, na verdade, um corpo varrido por *punctums* que podem ser ativados no momento da atuação enquanto ação a ser recriada nela mesma.

É interessante observar que especulações sobre o caráter do que estou chamando de *punctum,* como conceito-chave na retomada e recriação de ações físicas, matrizes e estados corpóreos, de certa forma encontra pontos de contato em estudos recentes na neurobiologia. Peço permissão para uma citação longa, mas extremamente reveladora nesse sentido:

> Quando Ekman deu instruções a indivíduos normais sobre o modo de mover os músculos faciais, "compondo" uma expressão emocional especifica em seus rostos sem que eles estivessem inteirados de sua intenção, o resultado foi os indivíduos experienciarem um sentimento correspondente à expressão. Por exemplo, uma expressão facial feliz composta de forma tosca e incompleta levou os indivíduos a sentir "felicidade", uma expressão facial zangada a sentir "raiva", e assim sucessivamente. Isso é impressionante se considerarmos que eles apenas detectavam expressões faciais imprecisas e fragmentárias, e que, como não estavam percebendo ou avaliando qualquer situação real que pudesse desencadear uma emoção, seus corpos não podiam ter, de início, o perfil visceral que acompanha uma emoção verdadeira. A experiência de Ekman sugere ou que um fragmento do padrão corporal característico de um estado emocional é suficiente para produzir um sentimento do mesmo sinal, ou que o fragmento desencadeia subseqüentemente o resto do estado do corpo e

> conduz ao sentimento. Curiosamente, nem todas as partes do cérebro se deixam enganar, por assim dizer, por um conjunto de movimentos que não é produzido pelos meios habituais. Novos dados provenientes de registros eletrofisiológicos mostram-nos que os sorrisos simulados originam padrões de ondas cerebrais diferentes dos padrões criados pelos sorrisos verdadeiros. À primeira vista, a descoberta eletrofisiológica parece contradizer a descoberta feita na experiência anteriormente citada, mas não é bem assim: embora relatassem um sentimento adequado ao fragmento de expressão facial, os indivíduos estavam plenamente cientes de que não se sentiam felizes ou zangados em relação a algo em particular. Não conseguimos enganar a nós próprios, tal como não conseguimos enganar os outros quando só sorrimos por cortesia, e é exatamente isso que o registro elétrico parece estabelecer de forma clara. Pode ser também por esse motivo que tanto grandes atores como cantores de ópera conseguem sobreviver à simulação das emoções exaltadas a que se submetem com regularidade sem perder o controle. Perguntei a Regina Resnik, a mais notável interprete lírica de Carmen e Clitemnestra de nossa época, e veterana de mil noites musicais de cólera e loucura, se tinha sido muito difícil separar-se das emoções exorbitantes de suas personagens. Nada difícil, respondeu ela, depois de ter aprendido os segredos da técnica (Damásio, 1996, pp. 178, 179).

Inicialmente devemos tomar cuidado com essa citação, pois o que o pesquisador em neurobiologia Damásio refere como "emoção" e "sentimento" não é o mesmo que entendo por "emoção" no trabalho do ator. Mas, independente do conceito de Damásio de "emoção" e "sentimento", devemos entendê-los em correspondência intrínseca com o corpo, ou seja, emoção e sentimentos possuem correlações musculares; não são entidades "espirituais", mas estão em vínculo direto com o corpo. Em realidade, essa é a tese central do livro *O Erro de Descartes* de

Damásio. Pensando dessa forma, podemos perceber, nessa longa citação, duas questões extremamente importantes para o entendimento de uma recriação de ação física no trabalho do ator: primeiramente a verificação, em estudos neurobiológicos, de que fragmentos corpóreos de uma ação (física, emotiva, sentimental) podem desencadear processos corpóreos completos. E é nesse ponto que a citação encontra pontos de contato com o que chamo de *punctums* para a recriação de uma ação física. O outro ponto é o de que a expansão desses fragmentos em estados corpóreos completos, ou, em outras palavras, a ativação e expansão de um *punctum* na recriação da ação deixa um certo *espaço de controle*. Não somos, de forma alguma, arrebatados pelos *punctums*, mas existe claramente uma zona de controle dentro da própria expansão do *punctum*, dentro da própria recriação da matriz. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que recriamos, sabemos que estamos recriando, por mais arrebatadora que essa recriação seja, tanto para nós atores como para os espectadores. Criamos, portanto, uma zona de jogo. E não confundamos esse saber com uma questão intelectual. É o próprio corpo-subjétil, em estado uno, englobado com o próprio estado mental, que "sabe" que está criando com todas as forças. Dessa forma ele mergulha em um estado intensivo de trabalho, de jogo, de correlações, de zonas de vizinhança, mas ao mesmo tempo, "sabe" que está nesse estado, pode ativar outros *punctums*, pode sair desse estado e entrar em outros, pode abrir-se para afetações, pode afetar, desviar o foco, brincar com o espaço, "improvisar" e mesmo brincar com os próprios *punctums* e matrizes. Uma zona co-existente de criação e jogo, de controle e completo mergulho dentro dessa zona de intensividades.

Os *punctums* não são exclusivos de matrizes enquanto ações físicas codificadas. Eles se estendem a todo o trabalho do ator, mesmo os pré-expressivos. Já sugeri, acima, que a repetição de elementos técnicos e energéticos treinados geram vivências físicas, energéticas e intensivas que são armazenadas em estado virtual no corpo cotidiano. Essas mesmas vivências físicas, energéticas e intensivas, como ações físicas expressivas que são trabalhadas cotidianamente, também acabam gerando *punctums* por repetição dos elementos pré-expressivos trabalhados e que podem ser ativados *a posteriori*, recriando esse "estado" virtual previamente armazenado.

Sobre esse "estado" frisemos um ponto: relembremos que o *punctum*, segundo Barthes, possui caráter expansivo e metonímico. E já verificamos que, para o trabalho de ator, ele também possui essas características, mas dentro do trabalho de ator essas características são, mais ou menos, independentes. Assim, ao gerarmos *punctums* em trabalhos energéticos e/ou técnicos, podemos ativá-los, posteriormente em seu caráter metonímico, mas não expansivo, ou, em outras palavras, podemos ativar os *punctums* sem que eles se expandam no espaço e recriem a ação física formalizada. Quando ativamos os *punctums* sem utilizarmos seu caráter expansivo, criamos o que chamamos, internamente, no Lume, de um "estado" corpóreo no qual ativamos as intenções de todos os trabalhos pré-expressivos, gerando uma dinâmica corpórea em uma suposta inatividade.[13] Assim podemos ativar os *punctums* de vivências extremas do energético, e de elementos pré-expressivos dos trabalhos realizados nos treinamentos técnicos, jogando o corpo em uma espécie de "estado" corpóreo extracotidiano, ou ainda, o que dá no mesmo, um "estado dilatado", ou "estado intensivo", sem nenhuma ação expandida. Para ser mais preciso, não é que, no *punctum*, suas características metonímicas e expansivas sejam completamente independentes entre si: na realidade, ativando os *punctums* de uma matriz ativamos também seu caráter expansivo, mas esse último, de certa forma, é controlável pelo ator. Ativando o *punctum*, ou *punctums*, de uma ação-física, ou matriz, ou vivência do trabalho energético, ou elementos pré-expressivos do treinamento técnico, ativamos, necessariamente, as articulações e os impulsos desses trabalhos, mas os tapamos, os contraímos, os "seguramos", criando uma intenção desses elementos, gerando microarticulações, microimpulsos no espaço, mas que são, de certa forma, concretos para o ator. Assim, o que chamamos de "estado" é um *punctum,* ou *punctums,* ativados, tendo seu lado expansivo controlado, contraído. É justamente esse controle que coloca o corpo em um estado de ação na inação, inação essa aparente, pois o esforço em controlar e manter o *punctum* sem seu caráter expansivo faz que tenhamos toda uma relação não cotidiana com nossa musculatura, o que dá a sensação interna, para o ator, de uma "dilatação corpórea" e para o espectador, de fora, de uma "presença não natural" do ator. Criamos um estado em intenção que prepara o corpo cotidiano para um mergulho em uma zona intensiva. Em um jargão interno dentro do Lume, quando ativamos somente os *punctums* sem seu caráter expansivo referentes a todo o trabalho técnico e energético trabalhado no passado — sejam vivências do treinamento energético e/ou mesmo princípios pré-expressivos de trabalho existente no presente de forma contraída e em estado virtual no corpo cotidiano — dizemos que "entramos em trabalho". "Entrar em trabalho" significa, então, atualizar os *punctums* contraídos em estado virtual de todo o trabalho pré-expressivo do ator contraindo, controlando sua expansão. Obviamente, como as vivências e o estado virtual de todo o trabalho é acumulativo, quanto mais tempo de treinamento pré-expressivo um ator tenha, mais *punctums* em estado virtual ele terá e, portanto mais "portas" de entrada haverá. Mas tomemos cuidado: a palavra *mais*, aqui, não pode ser lida apenas de modo quantitativo, ou ainda em relação a uma possível causa-efeito simplista, mas deve ser lida de forma qualitativa. Os *punctums* pré-expressivos podem ser mais e mais "afirmados", pontuados, sublinhados, redescobertos durante o trabalho cotidiano pré-expressivo do ator. E quanto mais sublinhados os *punctums,* maior a força de sua expansão quando ativados. Assim também mais potencializado o estado para o qual o *punctum*, ou *punctums*, remete o corpo. Não porque o *punctum*, em si, remeta o corpo cotidiano de forma mais potencializada a esse estado, mas porque a força que será necessária para não expandir um *punctum* será maior, já que o próprio *punctum* estando mais sublinhado, possui uma força potencial e virtual de atualização maior.

---

[13] Reler acima, nos princípios pré-expressivos de trabalho, os elementos "intenção e impulsos".

Dessa forma, quando recrio uma matriz estarei ativando, necessariamente, um conjunto em camadas de *punctums*, pois ao ativar os *punctums* da matriz esses ativarão, também, os *punctums* de todo o trabalho pré-expressivo enquanto camada anterior de trabalho. *O punctum* da matriz ativa os *punctums* pré-expressivos formando uma rede que "liga", expande e transborda o corpo cotidiano, lançando-o à recriação de matrizes e estados corpóreos "dilatados", enfim, ao corpo-subjétil. Essa ativação em conjunto e em camadas acontece, pois quando uma matriz nasce, nosso corpo está "em trabalho", ou seja, o corpo está com todos os *punctums* pré-expressivos ativados. Dessa forma, quando codifico uma matriz corpórea, ou seja, quando encontro *punctums* capazes de recriar uma ação física trabalhada por mim em treinamento cotidiano ou em trabalhos pontuais — mimese corpórea, por exemplo — acabo trabalhando *punctums* dessas matrizes que são pontuados **sobre** o estado de trabalho, ou seja, **sobre** uma "camada" de *punctums* pré-expressivos ativados. Portanto, toda ativação/recriação de uma matriz, já que sua pontuação/codificação foi assentada nesse "estado de trabalho", será uma ativação também desse estado que se somará e se conectará à própria força intensiva da matriz. É por isso que as matrizes de um ator em sua recriação, enquanto vocabulário pré-expressivo de trabalho, são renovadas em sua força: quanto mais tempo o ator realiza um trabalho pré-expressivo, quanto mais ele afirma seus *punctums* pré-expressivos, quanto mais *punctums* ele descobre e sublinha em seu trabalho, enfim, quanto mais treina, mais seu vocabulário, enquanto matrizes, também são sublinhados e afirmados, já que o "estado de trabalho" ativado pelos *punctums* pré-expressivos e a própria matriz formam uma ação expressiva única, realizada em camadas que se diagonalizam e se retroalimentam, renovando-se.

Mas também devemos trabalhar para manter os *punctums* de uma ação/matriz. O tempo ocioso desgasta, desbasta o *punctum* de uma ação física. Nós, enquanto atores, sempre corremos esse perigo. Devemos, pois, retrabalhar nosso vocabulário de ações/matrizes, recriando-as em sala de trabalho, sublinhando e aprofundando seus *punctums*. Claro que *punctums* muito sublinhados serão mais difíceis de serem desgastados e perdidos, mas ações e matrizes recentemente descobertas devem ser trabalhadas para que os *punctums* sejam cada vez mais acentuados e sublinhados. Quando perdemos o *punctum* de uma matriz, a "porta" de entrada para sua recriação, não significa que não conseguimos reproduzi-la no tempo/espaço, mas significa que essa reprodução passa a ser mecânica; a matriz não possui mais um campo de intensividades e a musculatura apenas repete os movimentos previamente assimilados da matriz e isso não interessa em absoluto. O *punctum* ativado, ao mesmo tempo em que lança a musculatura para uma ação no tempo/espaço, lança também essa mesma ação em uma zona intensiva, de criação. Por isso recriamos uma ação física, nunca a repetimos. E o *punctum* é a chave inicial dessa recriação.

Pela própria característica do *punctum* em ser metonímico e expansivo e esses elementos serem mais ou menos independentes, toda matriz terá, então, um estado — quando os *punctums* são ativados com um controle de sua expansão — e uma ação — quando os *punctums* são finalmente expandidos e a recriação da ação física acontece no tempo/espaço. Também a graduação espaço/temporal entre esse estado e a ação total pode ser controlada. Podemos ter apenas o estado da matriz, enquanto ação numa aparente inação, ou recriá-la apenas com suas ações muito reduzidas, pouco reduzidas e mesmo com ações expandidas, maiores que a ação codificada propriamente dita. Podemos, também, omitir certos movimentos, realizar variações de ritmos e dinâmicas e mesmo tentar "colar" outras ações/movimentos por sobre o estado da matriz. A essa possibilidade de brincar com a fisicidade da matriz dei o nome acima de *variação de fisicidade.*[14] Assim, para cada matriz teremos uma gama quase infinita de possibilidades de trabalho espaço/temporal, pois para cada matriz poderemos criar submatrizes e variações dela mesma no espaço/tempo.

Temos, portanto, dois universos que podem ser percebidos, apesar de não serem absolutamente independentes: ao estado que o *punctum* ativado sem expansão recria, podemos chamar de *corporeidade* e à possibilidade de toda a variação formal e mecânica sobre esse estado podemos chamar de *fisicidade.* Podemos dizer que o ator deveria aprender a manipular a *fisicidade* da ação sem nunca perder sua *corporeidade.* Esses conceitos diferenciados de corporeidade e fisicidade foram propostos inicialmente por Luís Otávio Burnier:

> A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação destas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Esta transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física (2001, p. 75).

Já a *fisicidade* corresponde à parte mecânica pela qual se operacionaliza uma ação física no tempo/espaço. Da fisicidade fazem parte o movimento, a relação desse movimento com o tempo/espaço, enfim, elementos que correspondem à ordem mecânica da ação física. Na definição do próprio Luís Otávio Burnier:

> Por fisicidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorritmo. A corporeidade é mais do que a pura fisicidade de

---

[14] Rever elementos pré-expressivos "Variação de Fisicidade".

> uma ação. Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade. . . [. . .] a corporeidade está, pois, entre a fisicidade e as energias potenciais do ator. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física do processo de dinamização das distintas qualidades de energias que se encontram em estado potencial. Está muito próxima do que podemos chamar de "qualidades de vibração". Ela significa a primeira etapa deste processo de corporificação das qualidades de vibração, ao passo que a fisicidade significa a etapa final deste processo (2001, p. 75).

Concordo com Luís Otávio, mas devemos tomar cuidado, pois, na verdade, esses conceitos se imbricam e não devem ser pensados separadamente: a *fisicidade*, enquanto mecânica da ação, suporta sua própria *corporeidade* enquanto potência intensiva dessa mesma ação/matriz. Em outras palavras, seria impossível gerar um estado, uma corporeidade, sem uma formalização anterior que, quando suprimida em seu caráter expansivo no ativar dos *punctums* dessa matriz, gera esse estado, gera a *corporeidade* da ação. Mas a própria *corporeidade* suporta *fisicidades* espaço/temporais que são mergulhadas no campo intensivo da *corporeidade*, numa espiral que engloba ambos os conceitos, recriando a matriz e gerando submatrizes. A corporeidade seria o estado da matriz; *punctums* ativados sem seu caráter expansivo, jogando o corpo cotidiano em uma zona intensiva. A fisicidade mergulha nessa zona e é absorvida por esse plano (corporeidade). A corporeidade nada mais é que o estado "anterior" da matriz, intensivo, mas real e coexistente, da ação física no tempo/espaço (fisicidade).

Como resumo podemos construir um quadro sobre os diferentes elementos que até o momento englobam os caminhos na construção de um corpo-subjétil:

Trabalho sobre o corpo cotidiano (quadro 1)

TRABALHOS COTIDIANOS	EM ESTADO VIRTUAL	
Treinamento Energético e Técnico	Vivências intensivas e trabalhos formais na incorporação de princípios pré-expressivos	Geração de *punctums* de primeira camada por repetição de realização de trabalhos por um período longo de tempo
Trabalho de Codificação de Matrizes	Geração de *punctums* de segunda camada vinculados aos *punctums* de primeira camada	

Recriação de matrizes e estados (quadro 2)
Primeira etapa na construção do corpo-subjétil

<table>
<tr><th colspan="2"></th><th colspan="3">MATRIZ OU ESTADO ATUAL/RECRIACÃO DO ESTADO OU MATRIZ</th></tr>
<tr><td colspan="2">Ativação dos <i>punctums</i> de primeira camada</td><td colspan="3">Geram um “estado de trabalho”</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Ativação de <i>punctums</i> de segunda camada</td><td rowspan="2">Ativam <i>punctums</i> de primeira camada (estado de trabalho)</td><td>Caráter metonímico do <i>punctum</i></td><td colspan="2">Caráter expansivo do <i>punctum</i></td></tr>
<tr><td>Estado (corporeidade) da Matriz</td><td>Possibilidades de variação de fisicidade no tempo/espaço</td><td>Matriz original recriada em sua corporeidade/fisicidade</td></tr>
</table>

Expandindo o corpo-subjétil: zona de turbulência

Os quadros anteriores são meramente esquemáticos. Afirmarei mais uma vez que esses elementos não podem ser pontuados quando em Estado Cênico. A ativação desses *punctums* não se reduz a ativações meramente intelectuais ou mecânicas de pontos musculares. E também o Estado Cênico não se reduz a ativações e reativações de *punctums* e recriações de ações físicas em caráter simplesmente linear. O Estado Cênico é infinitamente mais complexo e todos os elementos que constroem o corpo-subjétil, nesse Estado Cênico, são indiscerníveis. Os *punctums* iniciais são ativados. Um estado inicial é recriado e toda uma linha de matrizes e ações físicas são recriadas a partir de um *continuum,* de uma linha helicoidal de ativação/reativação de *punctums*, estados, ações, matrizes amalgamados em suas corporeidades/fisicidades, todos esses elementos mergulhados em um estado intensivo e de zona de vizinhança comum e virtual com o público e com o espaço. O ator se "dilui" nessa zona através e por entre as fisicidades, corporeidades, estados e *punctums* que mergulham esse corpo-subjétil nessa zona virtual (intensiva) e atual (física e espaço/temporal) ao mesmo tempo. E também não devemos pensar que o ator, mergulhado, diluído nessa zona intensiva e nesse *continuum* de recriação e interação contínua entre corpo-subjétil/corpo cotidiano está em um suposto estado de "transe" ou completamente "desligado" do mundo. Não. Primeiramente porque essa zona intensiva não é um mundo outro, mas é imanente ao corpo do ator. É um transbordamento de seu próprio corpo cotidiano, linha de fuga de seu plano de organização. Portanto, ao mesmo tempo que o ator, em Estado Cênico, está vivenciando uma absoluta condição de criação, entrega e diluição de seu corpo nessa zona intensiva, tudo também se encontra em uma condição de completa "consciência" desse próprio estado de criação, do outro ator, do público e do espaço. Isso significa que, para mim, enquanto ator, ao mesmo tempo que minhas ações e estados afetam o espaço e o outro (ator ou público) esse mesmo outro (ator ou público) e o espaço também me afetam, fazendo que desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de maneira microscópica, outras vezes de forma macroscópica, dentro do próprio Estado Cênico. A essa zona que está "entre" minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetada chamo de **zona de turbulência**.

Poderia chamá-la também de zona de jogo. As matrizes, por mais codificadas que sejam, por mais sublinhados que seus *punctums* sejam, contêm essa zona de abertura e jogo com o espaço e com o outro em muitos níveis. Uma zona de modificações e redimensionamento instantâneo em potência na própria matriz. Se não possibilito essa abertura, esse "fazer pra fora", essa zona de afetar e ser afetado, não consigo construir um corpo-subjétil. O corpo-subjétil, portanto, não pode ser reduzido às matrizes e ações físicas, mas um corpo-subjétil habita as matrizes junto de um *continuum* de recriação dentro dessa zona de turbulência que faz que o próprio corpo-subjétil seja lançado em zonas de recriação: seja dele mesmo em relação ao corpo cotidiano (como já falamos acima), seja dele mesmo em relação a ele mesmo. Recriação sobre recriação. Mas falar simplesmente que o corpo-subjétil está **dentro** dessa zona não está totalmente correto. Na verdade, o corpo-subjétil ao mesmo tempo cria, habita e é essa zona de turbulência. O corpo-subjétil se autogere e se desvanece em *continuum*, agencia-se sobre momentos de desterritorialização acionados por *punctums* em estado virtual no corpo cotidiano, ao mesmo tempo que esses mesmos *continuuns* que se desvanecem geram também essa zona de turbulência, criando um estado de jogo entre o corpo-subjétil em contato com o corpo-subjétil do outro ator, o público e o espaço. Assim, essa zona de turbulência estará vinculada a esse *continuum* de autocriação do corpo-subjétil. O ator, com seu corpo-subjétil, trabalha para ser capaz de gerar a zona de turbulência e ao mesmo tempo "entrar" dentro dela, deixando-se afetar e afetando-a. Essa dupla seta, dupla abertura, afetar/ser afetado, coloca o corpo-subjétil em relação com o público, além de defini-lo e alimentá-lo em suas (re)recriações. Vinculo diretamente o corpo-subjétil à zona de turbulência justamente para sublinhar que **essa zona de jogo somente poderá ser gerada a partir de um corpo-subjétil**. Com isso quero dizer que, mesmo acreditando no caráter absolutamente vinculado entre teatro e jogo, não posso partir apenas e tão-somente do jogo para criar um espetáculo teatral. O jogo somente se estabelece por meio do corpo-subjétil e esse deverá ser buscado e agenciado através de todo trabalho prático descrito acima. Talvez o difícil de entender, aqui, seja esse caráter paradoxal e de multiplicidade desse mesmo corpo-em-arte, pois ao mesmo tempo que é ele quem gera a zona de turbulência, de jogo, ele também deve habitá-la, afetar e ser afetado pela mesma zona criada por ele.

⟷ : a zona de turbulência abrangerá pelo menos uma dupla seta (cada ponta uma multiplicidade) dentro de um único vetor. Essas setas afetam o espectador ao mesmo tempo em que os espectadores afetam os atores.

SETA PARA FORA (AFETAR): na construção do corpo-subjétil, o ator deveria buscar a possibilidade de abertura das ações, matrizes ou estados recriando-os "para fora", transbordando-os para o espaço e para o outro. No Lume, o trabalho pré-expressivo é realizado com esse intuito e alguns exercícios específicos como os *Lançamentos* e o *Fora do Equilíbrio* trabalham essa questão. Uma matriz ensimesmada, um estado "fechado" não é capaz de entrar em zona de turbulência. Se a ação não possuir essa seta pra fora, ela acaba permanecendo apenas no âmbito pessoal do ator e, dessa forma, não afeta o espectador. Muitas vezes vemos atores cujas ações físicas no palco parecem levá-lo a um estado de grande intensidade, mas uma intensidade alocada em um universo pessoal. Já presenciei a atuação de atores que até mesmo entram em estado de um suposto "arrebatamento" cênico, mas que não me afetaram de forma alguma, não me lançaram em um estado de jogo, vizinhança e turbulência. Se uma matriz ou estado não possui essa seta pra fora enquanto vetor de afetação, ela não gera um corpo-subjétil e o Estado Cênico não acontece.

SETA PARA DENTRO (SER AFETADO): em realidade, se o ator cria abertura para possibilidades de lançamento de suas matrizes e estados, de uma seta pra fora, se cria zonas de aberturas e porosidade de seu corpo-subjétil, essa mesma abertura dá ao corpo-subjétil a possibilidade de entrada, de ser afetado. É por isso que a zona de turbulência é uma seta dupla em um único vetor. A mesma porosidade que busca afetar, gera a possibilidade de ser afetado. Essa seta é, dentro do possível, segmentada. Quero dizer, com isso, que a seta do "ser afetado" pode ir de curta até muito longa, dependendo da proposta do espetáculo e da proposta de zona de turbulência que pretende criar o corpo-subjétil.

Explico-me com exemplos: nos espetáculos do Lume buscamos gerar uma zona de turbulência, que é variável conforme a proposta de cada espetáculo. Assim, um *Cnossos* (1995) ou um *Kelbilim, o Cão da Divin*dade (1988) — que utilizam matrizes (estados e ações) bastante codificadas, com uma densidade muscular muito grande e, conseqüentemente, com um uso de energia extremada, tudo "amarrado" dentro de uma estrutura espetacular também codificada ao nível de microações e impulsos — geram zonas de turbulência que não se manifestam na macromudança visível, nem das matrizes do corpo-subjétil nem na própria *estrutura do* espetáculo. Claro que existe uma zona de "ser afetado" no ator, pois há zona de turbulência, mas elas acontecem em nível muito pequeno como desvios de pequenos estados, micromudanças de ritmos, microalterações de densidades musculares, percebidos, sim, tanto pelo ator quanto pelo público, mas não de maneira macroscópica no nível de matrizes e estrutura espetacular. Poderíamos dizer que nesses espetáculos há uma seta curta de "ser afetado". Saliento: dizer que há uma "seta curta de ser afetado" não significa dizer, em absoluto, que essa seta seja menos intensa. Setas curtas e longas não possuem nenhuma diferença de grau de intensidade no nível das forças virtuais em relação à zona de turbulência, mas apenas diferenças de grau nas conseqüências de modificação no nível da percepção visível, tanto das matrizes, como da estrutura do espetáculo. Qualquer comprimento de seta será intensa dentro da zona de turbulência, mas no caso de uma seta curta as mudanças, as turbulências, são realizadas numa relação quase microscópica no corpo-subjétil do ator.

Nos espetáculos de palhaços ou *clowns*[15] temos uma zona de turbulência criada com setas longas de afetar e ser afetado, por dois grandes motivos: em primeiro lugar porque um espetáculo de palhaço é baseado, no nível das ações, em um estado de palhaço e não em matrizes codificadas, ao menos no nível de microdensidades e microimpulsos como em *Cnossos* (1995) e *Kelbilim, o Cão da Divindade* (1988). Não entrarei, aqui, em detalhes dos trabalhos que geram os *punctums* que criam esse estado, pois isso pode ser encontrado em publicações anteriores, mas posso dizer que um estado de palhaço ou de *clown* (como preferirem!) é a ativação de todos os *punctums* de vivências de trabalhos anteriores de palhaço, desde todo o trabalho de iniciação até trabalhos mais técnicos que buscam, dentro desse estado inicial, gerar ações, ampliação dos estados iniciais, pesquisas de modos de relacionamento com o meio e com outros palhaços.[16]

---

[15] Não entrarei aqui na tentativa, ao meu ver, hoje, infrutífera, de diferenciação conceitual entre palhaço e *clown*. Palhaço é *clown* e *clown* é palhaço: e fim.

[16] Para saber sobre o processo de iniciação de palhaço e trabalhos técnicos posteriores, dentro da proposta do Lume, ler *A Arte de Ator, da Técnica à Representação*, de Luís Otávio Burnier, especialmente todo o capítulo 8, "O Clown e a Improvisação Codificada". Ler também, em meu livro *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, o subcapítulo "O Clown", a partir da página 217. Na *Revista do Lume* n.º 1 ler o artigo "O Riso em Três Tempos", de Ricardo Puccetti. Na *Revista do Lume* n.º 2, o artigo "Caiu na Rede é Riso", também de Ricardo Puccetti e na *Revista do Lume* n.º 3 o artigo "O Clown através da Máscara", de Ricardo Puccetti.

Essa é uma característica do palhaço como trabalhamos dentro do Lume: ele trabalha com um estado, que o leva a agir dentro de uma lógica própria de relacionamento, gerando, portanto, uma zona de turbulência diretamente vinculada a essa lógica e a esse estado. Justamente essa zona de turbulência, gerada pelo próprio estado do corpo-subjétil (palhaço), é que determina suas ações físicas, que nascem a partir de sua relação com o espaço, com os objetos a seu redor, com os outros palhaços, com seu figurino e principalmente com o público. Claro que há uma codificação de macroações durante todo o espetáculo, mas elas mesmas podem ser alteradas e modificadas pelas longas setas da zona de turbulência. Assim, dentro do estado de palhaço podemos mesmo criar novas ações e alterar as que já existem, pois as setas de "ser afetado" alcançam, inclusive, o nível das macro ações. Em segundo lugar porque, mesmo que os espetáculos de palhaço tenham uma linha a ser seguida, ela não é absolutamente rígida, podendo ser rompida a qualquer instante desde que haja alguma relação de jogo com o espaço, com o outro palhaço ou mesmo com o público. A linha dramática desses espetáculos é porosa, fazendo que o palhaço possa sair e entrar dela sempre que necessário. Por isso, muitas vezes, a sensação de um espetáculo improvisado, ou de um espetáculo que contém muita improvisação. Mas tomemos cuidado com essa "sensação" de improvisação. Um palhaço improvisa dentro desse estado e dessa zona de turbulência criada pelo próprio corpo-subjétil do ator-palhaço. E, como vimos, criar um corpo-subjétil, e a partir desse gerar essa zona de turbulência, não é nada fácil. O palhaço necessita de muito tempo de treinamento em sala, de relação com o público, de entendimento corpóreo de sua lógica de relacionamento com o universo ao seu redor. Todo esse trabalho gera ações físicas que serão repertoriadas pelo ator. Esse trabalho acumulado (tanto de vivências como de ações físicas) gera *punctums* na musculatura do corpo. Um estado de palhaço é a ativação de todos esses *punctums* em um corpo-subjétil aberto para novas ações físicas e ao improviso com todo seu repertório dentro da zona de turbulência criada por esse mesmo estado de palhaço. E isso não vale apenas para o trabalho de palhaço, mas para todo o trabalho de ator.

Em outros espetáculos, como em *Café com Queijo*, existem setas longas e curtas que se alternam dentro da zona de turbulência criada. Há momentos em que o espetáculo possui codificações absolutamente microscópicas, imprimindo setas curtas na zona de turbulência e outros em que trabalhamos apenas com os estados das matrizes e, portanto alongamos os segmentos das setas na zona de turbulência. Mas independente do tipo de codificação e do alongamento das setas de "ser afetado", é importante afirmar que um corpo-subjétil, ao mesmo tempo, cria, habita e é essa zona de turbulência, zona sem a qual o próprio corpo-subjétil seria inexistente.

A existência dessa zona de turbulência em dupla seta, além da necessidade da recriação de uma ação pela impossibilidade de sua mera repetição, acaba gerando grande instabilidade no Estado Cênico, fazendo um espetáculo nunca ser exatamente igual a outro, por mais absolutamente codificado e amarrado que seja. Todo acontecimento teatral é instável em vários níveis dentro de sua aparente estabilidade. Primeiro, uma instabilidade no nível da própria relação entre corpo-subjétil e corpo cotidiano, pois já que uma ação física ou matriz não será repetida, mas recriada num *continuum* ziguezague com os *punctums* a serem ativados no corpo cotidiano, qualquer alteração do "estado momento" do corpo cotidiano (uma forte gripe, febre, um abalo emocional) pode afetar, mais ou menos, a recriação do corpo-subjétil. Afetando a recriação do corpo-subjétil, afetaremos a criação da própria zona de turbulência, gerando uma instabilidade em segundo nível no próprio corpo-subjétil, já que o corpo-subjétil cria, gera, afeta e é afetado pela zona de turbulência. Finalmente, essa zona de turbulência, criada e dependente do corpo-subjétil já instável realiza-se pela própria criação de instabilidade no acontecimento teatral, criando, em si, um terceiro nível de instabilidade. Assim, em um plano espetacular, o corpo-subjétil, ao mesmo tempo gera, habita e é definido pela própria zona de turbulência e possibilita o afetar e o ser afetado pelo espaço, pelo outro ator, e pelo público de maneira que jamais se repete. A zona de turbulência é uma zona de forças em relação gerando instabilidades em *continuum*.

Zona de turbulência: local/espaço no qual tudo ao mesmo tempo se acumula, se conecta, se desconecta, se atualiza, se virtualiza, se diagonaliza; tudo se auto-afeta e se recria a cada momento. Multiplicidade autogestante. Tanto o Estado Cênico como o próprio corpo-subjétil passa a ser, dessa forma, um sistema que se autodetermina, autogere. Não são os elementos isolados, esse ou aquele, seja energia, *punctums*, impulsos, formalizações espaço/temporais, zona de turbulência, um ou outro elemento pré-expressivo que determina tanto o corpo-subjétil como o Estado Cênico. Ao mesmo tempo, essa mesma definição também não pode vir de um simples somatório de todos esses elementos. Na verdade, o corpo-subjétil em Estado Cênico (mas o corpo-subjétil somente existe em Estado Cênico!) é um fluxo em *continuum* dinâmico de relações de todos esses elementos que se autogerem, autodestroem, autocriam uns aos outros, numa relação lógica indiscernível. E é isso o que chamo de "vida" ou organicidade no Estado Cênico. Os biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela propuseram, no nível biológico, que um sistema vivo se caracteriza por essa circularidade autoprodutora: um sistema que se autogere, auto-sustenta:

> Naquele momento, também percebi que não é o fluxo de matéria ou fluxo de energia como fluxo de matéria ou energia, nem nenhum componente particular como componentes com propriedades especiais o que de fato faz e define o ser vivo como tal. Um ser vivo ocorre e consiste na dinâmica de realização de uma rede de transformações e de produções moleculares, de maneira tal que todas as moléculas produzidas e transformadas no operar dessa rede fazem parte

> da rede [. . .] percebi que o ser vivo não é um conjunto de moléculas, mas uma dinâmica molecular, um processo que acontece como unidade separada e singular como resultado do operar e no operar. Das diferentes classes de moléculas que a compõem, em um interjogo de interações e relações de proximidade que o especificam como uma rede fechada de câmbios e sínteses moleculares que produzem as mesmas classes de moléculas que a constituem, configurando uma dinâmica que ao mesmo tempo especifica em cada instante seus limites e extensão (Maturana & Varela, 1997, p. 15).[17]

Maturana e Varela deram o nome a esse sistema que se autogere em circularidade, de um *sistema autopoiético* e definiram os seres vivos como *máquinas autopoiéticas*. Máquina, aqui, não deve ser entendida em sua relação meramente mecânica, mas como uma unidade funcional determinada pela inter-relação de seus componentes. Ou ainda, como "o conjunto da inter-relação de seus componentes, independentes de cada componente" (Varela, apud: Guattari, 1992, p. 34). O termo *autopoiese*, ou *sistema autopoiético*, acabou saltando dos limites da biologia e não é raro ser usado na definição de relações sociais, culturais e até mesmo familiares e comunicacionais.[18] Mas não quero dizer que o corpo-subjétil seja uma *máquina autopoiética*, pois esse termo define o ser vivo em um universo biológico de sistemas fechados em si. Levanto, aqui, essas questões para dizer que o caráter que realiza uma "vida" enquanto autoprodução de elementos em relação já é verificado em nível biológico molecular, como um sistema autopoiético, e mesmo para definir relações de autoprodução em sistemas de ordem superior, como nas relações sociais. Esse conceito não é novo. Portanto posso dizer que o corpo-subjétil, enquanto ser de sensação também "vivo" ou orgânico esteticamente, pode ser considerado uma *máquina poética em turbulência*, que se realiza pela inter-relação e autoprodução em *continuuns* dinâmicos desvanecíveis de seus componentes e que somente existe no momento da atuação. É nesse sentido que, tanto a apresentação de um espetáculo como a construção de um corpo-subjétil é um acontecimento, uma *hecceidade*, que se autocria de forma única e efêmera, tendo, dentro de cada instante, um infinito coexistente. Assim o espetáculo teatral é um grande acontecimento, uma grande *hecceidade* permeada por pequenos acontecimentos, pequenas *hecceidades* que são criações e recriações numa dinâmica contínua desvanecível e efêmera, seja do corpo-subjétil, seja de cada espectador que participa desse mesmo acontecimento.

---

[17] Trecho retirado do prefácio intitulado "Vinte Anos Depois" de Humberto Maturana à segunda edição da obra em questão. Ver Bibliografia.

[18] Exemplos gerais desse uso podem ser verificados nos próprios prefácios de Maturana e Varela na segunda edição do livro *De Máquinas e Seres Vivos — Autopoiese a Organização do Vivo*, incluindo críticas a usos equivocados do termo em outros planos. Um exemplo pontual pode ser encontrado em *Caosmose*, de Félix Guattari, principalmente no capítulo "Oralidade Maquínica e Ecologia do Virtual".

Pode parecer que, ao afirmar essa grande instabilidade proporcionada pelo corpo-subjétil como máquina poética em turbulência e suas duplas setas, eu esteja afirmando que os espetáculos teatrais sejam, em última instância, abertos e sem nenhuma formalização no espaço/tempo. Mas sabemos que não é isso que acontece. A não ser que ocorra algo muito fora do contexto esperado, como por exemplo, um branco no texto de um dos atores, uma falta de energia elétrica, um objeto que cai, um grande barulho externo, um telefone celular que toca, um erro de marcação de cena, etc., os espetáculos, ao menos os do Lume, apresentam uma mesma construção espaço/temporal. Claro que alguns espetáculos sublinham essa construção no nível de detalhes de microações dos atores que são recriadas mais ou menos sempre da mesma forma visível; outros, como os espetáculos de palhaços, possuem uma clara linha dramática e codificações de estados e macroações, apenas mais abertas à zona de turbulência, com setas mais longas de ser afetado, como afirmado acima; outros, ainda, alternam os comprimentos dessas setas na zona de turbulência; mas todos, sem exceção, possuem um nível organizacional extremo. Claro que a zona de turbulência e a dupla seta no corpo-subjétil permite aos atores "improvisar" e se re-adaptarem quando alguma macroalteração acontece vinda do exterior. Mas quando digo zona de turbulência e instabilidade do espetáculo, o estou dizendo muito mais dentro de uma zona intensiva, virtual, não extensa, imaterial. É claro que, nas relações corporais visíveis, quase sempre o espetáculo parece transcorrer dentro de uma mesma formalização espaço/temporal. Algumas exceções nesse sentido, talvez possam ser feitas aos espetáculos de palhaços. Mas nessa zona de afetação tudo ocorre de maneira instável, em constante turbulência, afetando as microações e micropontuações do ator e esse afetado afeta o espectador, dentro da zona intensiva incorpórea criada pelo corpo-subjétil. Em seu estado atual, o espetáculo encontra-se em uma zona de organização, mas essa mesma zona é suportada e entrelaçada por uma outra zona virtual de completa instabilidade, de forças que se entrecruzam, de devires moleculares e imperceptíveis que o habitam. Uma zona comum de vizinhança na qual as partículas do corpo-subjétil entram em zona de vizinhança com partículas dos espectadores, criando uma zona de total turbulência que afeta a todos em micropercepções. Assim como as matrizes são recriadas, os espetáculos nunca serão simplesmente repetidos, mas, dentro dessa zona de turbulência, serão recriados a cada apresentação. Com diz Oida:

> Mestre Okura, um famoso professor de Kyogen, uma vez explicou qual a conexão entre o corpo e o palco. Palco, em japonês, se diz *butai*. A sílaba *bu* significa "dança" ou "movimento" e *tai*, "palco". Literalmente, "tablado/lugar da dança". Entretanto, a palavra *tai* significa também "corpo", o que sugere uma outra possibilidade de leitura: "corpo da dança". Se empregarmos esses sentidos da palavra *butai*, o que é o artista? Okura dizia que o corpo humano é o "sangue do corpo da dança". Sem isso o palco está morto. Assim que o artista entra no palco, o espaço começa a ganhar vida, o "corpo

> da dança" começa a "dançar". Enfim, não é o artista que está dançando, mas, através de seu movimento, o palco "dança". Nosso trabalho, enquanto atores, não é o de exibir virtuosismo técnico, mas, ao contrário, o de fazer com que o palco ganhe vida (Oida, 2001, p. 22).

É a zona de turbulência gerada pelo corpo-subjétil que faz o palco dançar, pois a zona de turbulência está nessa zona intensiva virtual e incorpórea que engloba artistas, público e espaço. Em realidade, o plano de organização do corpo-subjétil dentro de um Estado Cênico, e seu plano intensivo não são contrários, nem opostos, mas entrelaçados. Um depende do outro, um gera o outro num sistema maquínico estético autogestor. Uma zona de turbulência, zona de jogo jamais se sustentaria sem um plano formal que apóia o plano intensivo dentro dele mesmo. Devemos lembrar o que nos diz Huizinga sobre o jogo e o *homo ludens*:

> Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. [. . .] Ele cria ordem, é ordem. Introduz, na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta, "estraga o jogo", privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É talvez devido a essa afinidade profunda entre a ordem e o jogo, que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética (Huizinga, 2001, p. 13).

Aqui Huizinga nos chama atenção para um suposto paradoxo: essa instabilidade aparentemente caótica do corpo-subjétil dentro da zona de turbulência gerada por ele mesmo somente se sustenta, enquanto jogo, dentro de uma absoluta ordem formal. Mais uma vez espaço de Escher no qual ordem e caos, formalização e instabilidade coexistem enquanto sustentação de uma zona de turbulência.

Invisibilidade e virtualização do corpo-subjétil: organicidade?

É nessa zona intensiva, zona de turbulência incorpórea, zona de instabilidade, creio eu, que o Estado Cênico e o corpo-subjétil encontra sua força poética e revolucionária. Na verdade, a própria atuação e o corpo-subjétil, em seu caráter formal, mergulham dentro dessa zona. É nessa zona incorpórea, virtual, não presente, invisível, mas real, imanente e perceptível, que o corpo-subjétil se conecta com o outro ator e com o público. Enquanto ator, enquanto corpo-subjétil, nessa zona, posso dizer que sou eu e não sou eu ao mesmo tempo: não mais "euzinhos sobrepairantes";[19] diluo-me através de todos os elementos formais, técnicos, virtuais, corpóreos e físicos em uma virtualização que me lança, junto com o espectador, em um outro tempo e um outro espaço, um espaço de possibilidades, um espaço de desejo, de contato, de jogo. Um plano de composição e consistência que se gera e se recria a todo instante através de mim, enquanto corpo-subjétil, e que modifica esse mesmo corpo-subjétil também a todo instante. Aqui o corpo-subjétil finalmente encontra sua completude e multiplicidade. A zona de turbulência é um plano de contágio, de acontecimento, de *hecceidade*. Não mais ator nem espectador, mas algo que se passa "entre" os dois. Um jogo dinâmico de potência de vida e criação. Assim, uma ação não vive em si, nem no ator, nem na imaginação do espectador, nem no suporte romântico de uma personagem fixa e imutável, mas habita na interseção, num ponto indiscernível, virtual porém real, entre um corpo-subjétil e um espectador. Ela vibra no ponto "entre".

> . . . eu esqueci). E era apagada a lamparina. Seu Anísio não se lembra mais. Dele tampouco se lembram os outros. Mas

---

[19] Ler trecho da carta de Luiz Orlandi no primeiro texto desse trabalho.

> seu Anísio ainda pode ser lembrado, por exemplo, através de meu corpo-em-ação, que atualiza suas ações e faz vibrar algo das vibrações por mim captadas de seu Anísio. Esta vibração pode encontrar interseções intensivas com o espectador e despertar sua memória de outras vibrações, de maneira involuntária. Isto porque, ao assistir seu Anísio, o espectador não força uma memória de seu passado pontual, mas ele simplesmente recebe *flashes* de atualizações descontínuas de lembranças — e vibrações — que podem levá-lo a localizações (do passado determinado: a casa do avô, por exemplo) ou a sensações de um passado não datado, não reconhecível ou codificado. Levam ao encontro (Hirson, 2003, p. 193).

Despertar a Memória, não lembranças reprimidas, mas a memória ontológica liberando uma potência de vida de uma força quase infinita, pois se numa simples célula se verifica uma máquina de poder autopoiético, qual seria a força de uma máquina poética que se autogera através e por entre tantos seres humanos em contato e em turbulência? O corpo-subjétil, nessa zona, não é somente uma ação, nem somente um corpo, muito menos uma personagem; ele é um estado "entre" todos os elementos que o compõem, um "entre" ator e espectador, um "entre" não pontualizável, não localizável, apenas um "entre" de partículas em velocidades infinitas que se cruzam e entrecruzam, zona de devir, de potência, de contágio, de aliança. Zona total de contaminação, de peste. Sim, peste: e como Artaud sonhou, gritou e berrou com isso de uma forma aparentemente solitária!

Essa zona de turbulência intensiva é uma zona de potência proporcionada pela imanência atual e virtual do corpo-em-arte, do corpo-subjétil. Gera um acontecimento infinito na própria finitude do corpo ampliando-o a possibilidades múltiplas: a vida pela vida, os homens pelos homens em aliança, os corpos pelos corpos em contaminação, todos em sua simples pequenez, infinita finitude, sem qualquer além, aquém, mas com um absoluto poder de criação, de autocriação, de revolução em si. Potência, potência, potência, gritava Nietzsche. Uma zona de forças em relação, poder de afetar e de ser afetado, gerando maior poder/força de ampliação de ação, verificando a possibilidade de linha de fuga e de reconstrução e renovação de novas possibilidades de vida. Poder usado em seu caráter de força útil, na dobra dele mesmo no corpo cotidiano e seu transbordamento no corpo-subjétil. Alegria, alegria — ecoa ao longe a voz de Espinosa. Uma zona, não de transcendência, mas sim de um campo transcendental que deriva da própria imanência do corpo, que acontece em *hecceidades*, e que dura apenas o instante do espetáculo e de cada ação/matriz desvanecentes. Imanência: uma vida. . ., suspirava Deleuze em seus quase últimos momentos.[20]

A todo esse processo de entrada em uma zona intensiva — proporcionando uma zona de contágio corpo-subjétil/espectador — podemos dar o nome de uma virtualização.

> Mas o que é virtualização? Não mais o virtual como maneira de ser, mas a virtualização como dinâmica. A virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização. Consiste em uma passagem do atual ao virtual, em uma "elevação de potência" da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização (a transformação da realidade em um conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento de centro de gravidade ontológico do objeto considerado. [. . .] a virtualização fluidifica as distinções instituídas, aumenta os graus de liberdade, cria um vazio motor (Lévy, 1996, pp. 17-8).

Nesse sentido o corpo-subjétil se desterritorializa e se lança nessa zona virtual, mas suportado por um atual-formal que o mantém e sustenta e que, de certa forma, também é mergulhado no virtual, pois o "monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora, o encarna" (Deleuze & Guattari, 1992, p. 229). Ou ainda: "é o material que entra na sensação, que certamente não existe mais fora dessa entrada" (Deleuze & Guattari, 1992, pp. 248-51 — passim).

---

[20] Ler o suposto último texto de Deleuze "Imanência: uma Vida. . ." que pode ser encontrado na internet, com tradução de Tomaz Tadeu da Silva, no endereço <www.ufrgs.br/faced/tomaz/imanencia_i.htm> (acesso realizado em 22 de julho de 2002).

E Lévy completa:

> Quando uma pessoa, uma coletividade, um ato, uma informação se virtualizam, eles se tornam **não-presentes**, se desterritorializam (Lévy, 1996, p. 21 — negrito meu).

Assim, enquanto processo de virtualização, de intensificação, no próprio processo de desterritorialização, o corpo-subjétil passa a ser uma não-presença, pois o próprio virtual, de certa forma, é uma não-presença. É nesse sentido que o corpo-subjétil, enquanto ser de sensação, ser poético, torna-se, de certo modo, duplamente invisível, ou ainda, invisível em vários níveis, porque é virtualizado. Por um lado o corpo-subjétil, como processo de virtualização, em um ambiente poético, como no caso do Estado Cênico, lança-se e ao mesmo tempo gera uma zona intensiva, incorpórea e, portanto invisível, convidando o espectador a entrar nela por todos os lados. Sobre isso Ana Cristina Colla, também atriz do Lume, escreve:

> Essa é minha busca primeira. O encontro do *invisível*, através do visível, capaz de conduzir público e ator, numa relação direta a navegarem juntos as mesmas águas. Criando um novo espaço, onde uma realidade provisória se estabelece, até que as luzes de serviço se acendam (Colla, 2003, p. 115 — grifo meu).

Mas Ana Cristina percebe, logo no parágrafo seguinte que, para que o público navegue junto nesse invisível "entre" ator e espectador, esse visível formalizado no tempo/espaço deve, de certa forma, estar também invisível, talvez de outra maneira, pois, sendo o corpo-subjétil lançado em processo de virtualização, seu caráter formal e técnico também mergulha em uma espécie de virtualização. O formal/técnico entra na sensação e se torna também **invisível** e não-presente enquanto virtual. Se isso não acontece, o corpo-subjétil morre, não se cria uma zona de turbulência e jogo, o público passa a ver um ator virtuoso (muito diferente de virtualizado), mas não comunga com ele, não se funde, não joga com ele na zona de turbulência, enfim, não se virtualiza com ele. Assim escreve Ana Cristina:

> A maestria no fazer tem que estar invisível, ocupando um segundo plano. O que se pretende comunicar, tem que estar à frente da figura do ator. Por isso faz-se necessário dar um passo atrás. Tornar-se *invisível* (Colla, 2003, p. 116 — grifo meu).

Não pensemos, ingenuamente, que se tornar invisível signifique desaparecer, ou ainda, tornar-se virtual signifique sumir. O que estamos tentando dizer, aqui, sobre esse processo de virtualização, em que o ator em estado cênico se dilui nessa zona de turbulência, é que o corpo-subjétil, de certa forma, mantém uma relação intensiva; ele cria um outro plano estando no mesmo lugar. Como diz Yoshi Oida:

> Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, "algo mais", alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, "algo mais" irá surgir na sua mente. Para que isso ocorra, o público não deve ter a mínima percepção do que o ator estiver fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. *O ator deve desaparecer* (Oida, 2001, p. 21 — grifo meu).

Desaparecer significa que o que se vê, o que se mostra, todo o aparato formal e os elementos virtuais e invisíveis do corpo-subjétil, para estarem virtualizados, devem estar deslocados, potencializados, intensificados, jogados em uma zona de turbulência, de jogo e de relações que se estabelecem em acontecimentos, *hecceidades*, em devir, autogerindo-se a todo o momento. Ser ao mesmo tempo eu e eu-outro e eu-eu e eu-espectador e eu-ação. Multiplicidade, sem nenhum ou, somente e. . . e. . . e. . . pois "não são nem os elementos, nem os conjuntos que definem uma multiplicidade. O que define é o E, como alguma coisa que ocorre *entre* os elementos ou *entre* os conjuntos. E, E, E, a gagueira (Deleuze & Parnet, 1998, p. 45 — grifo meu). Muitas vezes o "entre", mesmo em Grotowski: "nós podemos definir o teatro como o que acontece "entre" o espectador e o ator (1971, p. 31). Esse "entre" que ao mesmo tempo se dilui revelando, transbordando, lançando, afetando.

> Numa palavra, o ser de sensação não é a carne, mas o composto de forças não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que *desaparece no que revela*: o composto de sensações (Deleuze & Guattari, 1992, p. 236 — grifo meu).

Segundo Grotowski o teatro está nesse "entre"; segundo Deleuze a multiplicidade está nesse "entre". Vimos acima que a zona de turbulência está em dupla seta nessa zona intensiva, virtual, incorpórea. O autogerir-se do corpo-subjétil, enquanto máquina poética, está na dinâmica de relações "entre" os seus elementos constituintes. O corpo-subjétil gera-se em ziguezague "entre" instantes que se desvanecem e em *continuuns* de desterritorialização/territorialização do corpo cotidiano. Não saberíamos localizar esse "entre", pois ele é indiscernível. Dele somente podemos dizer que se encontra nesse campo intensivo, virtual e, portanto não visível, incorpóreo, mas suportado pela formalização de estados corpóreos que mergulham, também, nessa zona. Mas mesmo indiscernível, esse campo virtual, invisível, em devir, zona de contágio, turbulência e jogo está bastante PRESENTE no Estado Cênico e no corpo-subjétil. Percebemos que o que é mais *presente* no corpo-subjétil é justamente sua invisibilidade, sua virtualidade, seu caráter espectral poético, ou mais precisamente, a sua capacidade de se lançar nessa zona de jogo, levando consigo os espectadores. Paradoxo: o que realiza, então, a PRESENÇA de um ator, um corpo-subjétil PRESENTE é a sua própria não-presença enquanto virtualização na qual ele é lançado e lança. Quando um ator se faz PRESENTE significa que ele está se lançando ao mesmo tempo em que lança os espectadores em um território virtualizado, um território no qual sua técnica fomalizada e sua mecânica corpórea estará (in)visível. A potência **de presença** de um ator está na capacidade de se lançar nesse estado de virtualização, lançando também os espectadores nesse estado. A presença de um ator, através do corpo-subjétil, deve ser medida pela sua capacidade de se tornar invisível, de criar uma não-presença, uma zona intensiva, uma zona virtual, de turbulência e jogo no qual ator e espectador se fundem numa zona de vizinhança. A presença de um ator não se localiza somente em seu corpo muscular, ou somente na presença ou ausência dos signos que esse corpo produz, ou somente na capacidade de reter uma determinada atenção do espectador, ou somente na imaginação ou capacidade semiótica dos espectadores. A presença do atuante está na relação dinâmica "entre" todos esses espaços e zonas. A presença de um ator não é produção, mas (in)produção, diluição, capacidade que esse corpo possui em se lançar, ele mesmo e os espectadores, em zonas de contágio e turbulência, criando e gerando a *presença* dessa zona virtual e intensiva. Presença de um corpo-subjétil é a capacidade de sua virtualização e, portanto, em última instância e paradoxalmente, a presença = capacidade de não-presença.

◆◆◆

Mas voltando quase ao início de tudo: o que é, então, organicidade do ator? Sob um olhar de formador discutimos e refletimos sobre o corpo cotidiano e o corpo-subjétil. Sob um olhar de ator, discorremos e refletimos sobre tipos específicos de treinamento, *punctums*, trabalhos pré-expressivos, zona de turbulência, presença, virtualização. Mas não discorremos, especificamente, sobre a organicidade no trabalho do ator. Por quê? Porque, na verdade, falamos sobre ela o tempo todo. A organicidade do ator é um virtual que abrange todos esses elementos. A organicidade, enquanto *glúon*, pulsa através e por entre toda a maquinaria da dinâmica das relações em *continuum* do corpo-subjétil. Dizer que um corpo atoral é orgânico é o mesmo que dizer que existe um corpo-subjétil ou ainda que um ator é "vivo". A organicidade é a capacidade relacional em dinâmica de todos os elementos, virtuais e atuais que constituem esse corpo-subjétil. É o elemento que coloca a máquina poética de jogo em movimento. Portanto, não pode ser pensada de modo pontual e definida, e daí vem sua dificuldade de conceituação. Pensar organicidade é pensar, ao mesmo tempo, em corpo, *punctums*, zonas de turbulência, campos intensivos, zona de contágio ator/espectador tudo isso numa dinâmica de relações em completa autogestão. A organicidade não se realiza por qualquer um dos elementos, mas a ausência de qualquer elemento faz que a organicidade não exista. Nesse sentido é que organicidade é "vida" do ator, "vida" do corpo-subjétil. Já dissemos que um elemento vivo se realiza, em termos biológicos, por ser uma máquina autopoiética, de autogestão circular de seus elementos. O mesmo é a vida do ator, enquanto máquina poética, corpo-subjétil, vida "entre" corpórea/incorpórea, orgânica/inorgânica do ator. A organicidade é a aderência dos elementos, o glúon, uma força que os recria a cada instante. A organicidade é uma força que faz circular essas multiplicidades. Ela não se pontua, mora nas reticências. . .

Iniciei dizendo que acreditava que é quase impossível ensinar, na prática, um ator a ser orgânico. Ensinar um ator a ser orgânico seria o mesmo que ensinar a gerar vida em algo inanimado. Seria ensinar a potência de criação. Isso não se ensina, mas vimos que cada corpo cotidiano possui essa potência, essa capacidade de criação. E então podemos, enquanto atores, forçá-la, trabalhá-la, instigá-la, expandi-la; buscar descobrir, dentro de um plano singular, como movimentá-la, como lançá-la em moto-contínuo. E para isso devemos criar um espaço de desejo, criar um querer, não um querer simples da vontade, mas um querer além vontade, um querer/desejo, ao mesmo tempo, telúrico e divino que possa acenar para novas possibilidades de existência.

Função da arte: gerar potência de vida. Deveria ser esse o desejo do ator em relação ao público: mediante seu trabalho, convidar o espectador, não somente para fruir o espetáculo, mas a criar com ele faíscas de vida e de respiro dentro dos próprios estratos e agenciamentos comuns à vida cotidiana, pois a organicidade é vida orgânica/inorgânica, potência de linha de fuga-em-arte.

Essa é a base do corpo-subjétil que foi o fundamento para a criação do espetáculo *Café com Queijo*. Agora sim, poderemos falar do processo de sua construção e das particularidades de trabalho referentes ao processo de mimese corpórea dentro do Lume, tendo em mente esse ator com essa conduta de trabalho e com toda essa base técnica. E a partir de agora os olhares se misturam: tanto um olhar de formador que experimenta uma possibilidade de montagem dramatúrgica atoral, sem direção, como também um olhar de ator, um ator que participa dessa montagem, que verifica as imensas dificuldades de colocar o corpo-subjétil em seu real espaço de vivência: a cena.

MIMESE CORPÓREA E *Café com Queijo*

> E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade.
>
> — ARTAUD

> Um artista é alguém que produz coisas de que as pessoas não têm necessidade, mas que ele — por qualquer razão — pensa que seria uma boa idéia oferecer-lhes.
>
> — ANDY WARHOL

Vinte e sete de março de 1999. Quase nove horas da noite. Estréia do *Café com Queijo* na sede do Lume. Dentro da sala quatro atores quase em pânico. Nervosismo. Lá fora, amigos, atores e diretores aguardando a hora de entrar. Ninguém, até esse momento, afora o técnico de luz e som, havia assistido qualquer ensaio dessa versão final. Nem mesmo os outros atores do Lume. A criação do espetáculo havia sido uma experiência atoral. Não havia diretor. Afora algumas pessoas que nos ajudaram, como Abel Saavedra na concepção da luz, Ivan Vilela como conselheiro musical e Fernando Grecco (*in memoriam*) nos figurinos, todo o espetáculo havia sido concebido e criado pelos próprios atores. Daí, também, nossa insegurança. Não somos diretores, mas atores que resolveram se arriscar em uma estrada complicada que é o da criação espetacular conjunta. Complicada, mas também muito instigante, pois, no Lume, sempre acreditamos na possibilidade de um ator independente e dono de seu próprio trabalho. Não quero dizer com isso que cantamos uma anarquia na concepção da obra teatral, nem que achamos que a figura do diretor, ou de qualquer outro criador, seja dispensável. Somente acreditamos que uma criação atoral independente de direção é possível e viável e foi essa hipótese que nos fez trabalhar no espetáculo *Café com Queijo* sem nenhum tipo de direção e mesmo de ajuda de um "olho" externo. Portanto, nesse dia, iríamos verificar se a possibilidade dessa criação atoral, sem direção, era apenas um sonho distante ou uma realidade concreta que se abria em nosso horizonte enquanto criadores.

Vinte e sete de março de 1999. Quase onze horas da noite, ainda na sede do Lume. Ao final do espetáculo, já mais tranqüilos, verificamos, talvez nos olhos dos espectadores, talvez em nossos corações, mas principalmente na integração e na zona de turbulência gerada pelo espetáculo que esse horizonte estava bem mais próximo do que imaginamos.

Breve histórico[1]

O espetáculo *Café com Queijo* não é uma experiência inicial. Na verdade, ele é fruto de longo processo dentro do Lume na utilização de um método de trabalho que denominamos, internamente, de mimese corpórea. O estudo dessa metodologia se iniciou antes mesmo de minha entrada como ator dentro do Núcleo. Seus primeiros passos foram dados na montagem do espetáculo *Macário*, dirigido e atuado por Luís Otávio Burnier, em 1985. Em 1992, Luís Otávio Burnier, dirigindo as atrizes Valéria de Setta e Luciene Pascolat, estrearam o espetáculo *Wolzen – um Giro Desordenado em Torno de Si Mesmo*, uma livre adaptação da *Valsa n.º 6* de Nélson Rodrigues. Nesse espetáculo, as atrizes realizaram o trabalho de mimese de ações físicas e vocais observadas em hospitais psiquiátricos e em fotos de festas de debutantes. Como diz o próprio Luís Otávio Burnier:

---

[1] Todas as datas, nomes e fatos relatados nesse breve histórico tiveram por fonte o arquivo do Lume e minhas lembranças pessoais desse período. O arquivo do Lume contém uma hemeroteca com a grande maioria das entrevistas, reportagens e apresentações do Lume que foram documentadas em jornais e revistas pelo Brasil e exterior. Também podem ser encontrados *folders* de apresentações, cartazes, filipetas e várias tipos de documentos (criados pela própria equipe do Lume ou por equipes outras) de apresentações de espetáculos, *workshops* e atividades artístico-pedagógicas organizadas e relizadas na sede do Lume e/ou em festivais, mostras, encontros e temporadas de espetáculos pelo Brasil e exterior. Possui também uma videoteca com documentação audiovisual de vários espetáculos, demonstrações de trabalho, palestras, debates e mesas-redondas apresentados em vários locais do Brasil e exterior, além de vasto arquivo de fotos e de áudio, tanto sobre os espetáculos como de pesquisas de campo realizadas. Todo esse material encontra-se disponível para consulta e pesquisa na sede do Lume.

> A metodologia da mimese corpórea não foi criada com a montagem de *Wolzen*. Antes, para a peça *Macário*, de Juan Rulfo, usei caminhos similares. Tampouco se limitou a *Wolzen*. Mais tarde foi usada para a montagem de *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, uma criação coletiva a partir de lendas e causos brasileiros. No entanto, foi com *Wolzen* que aprimorei esse caminho, que testei sua validade e viabilidade [. . .] (2001, p. 182).

Minha iniciação nesse método de trabalho se deu, ainda, na graduação de Artes Cênicas da Unicamp, quando, para a montagem final, em 1993, convidamos o Lume para dirigir nosso espetáculo[2] que, ao final do processo, acabou sendo batizado de *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, citado acima por Luís Otávio Burnier.

Ao longo do processo dessa montagem, depois de um demorado período de treinamento energético, técnico e vocal, havia chegado o momento de escolhermos, ao menos, um tema para a montagem final. Depois de longas discussões, chegamos à conclusão que gostaríamos de montar um espetáculo tendo como tema principal lendas, "causos" e histórias contadas pelo interior do Brasil. E então Luís Otávio Burnier nos disse mais ou menos isso: "já que querem montar um espetáculo sobre lendas e histórias do Brasil, vocês, enquanto atores, não podem simplesmente ler sobre essas lendas em livros, mas devem ir até os lugares nos quais essas lendas e histórias são vivas e vivenciadas e coletar, no corpo e na voz das pessoas que contam e vivem essas lendas, o material para o espetáculo". Era agosto de 1993. Com a ajuda da FAB (Força Aérea Brasileira) e de caronas em aviões comerciais de carga, cada ator foi para algum recanto do País, coletar e ouvir essas histórias e lendas de nosso povo.

---

[2] Foram onze os alunos formandos do Departamento de Artes Cênicas – turma de 1990 – que participaram dessa montagem. São eles: Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Andréa Ghilardi, Fabio Leirias, Fátima Cristina Moniz, Gabriel Braga Nunes, Jesser de Souza, Katherine Nakadi Chuffi, Marli Marques, Raquel Scotti Hirson e eu.

Escolhi a região norte de Minas Gerais e passei por lá trinta e dois dias. Peguei carona até Brasília em um Bandeirantes da FAB no dia 13 de agosto de 1993 (minha primeira viagem de avião, em um Bandeirantes, numa sexta-feira, treze de agosto!) e depois, de ônibus, passei pelas cidades de Arinos, Urucuia, São Francisco, São Romão, Pirapora e Caatinga, todas ao norte do estado de Minas Gerais. Ao viver esses dias por lá, verifiquei não somente que as lendas de Lobisomens, Mulas-sem-Cabeça, Caboclos-do-Rio, entre tantas outras, são vivas e vivenciada pelos moradores da região, mas que, mais ricas que as próprias lendas são as pessoas, com seus corpos e vozes, que contam e vivem esses "causos". As histórias, sejam elas fantásticas ou cotidianas, estão impressas, não somente na oralidade dessas pessoas, mas, principalmente, em seus corpos. Assim, as lendas passaram a ser quase que secundárias em nossas pesquisas, pois contar a história dessas pessoas, buscar recriar a riqueza dessas corporeidades encontradas nessa viagem passou a ser nosso grande desafio. Um desafio de uma beleza e também de uma complexidade extrema. Um desafio que resiste até hoje. Sobre essa mudança de foco posso ler em minhas anotações iniciais dessa primeira viagem:

"Saí para caminhar — agora sem máquina fotográfica, sem gravador, sem agenda. Saí para, simplesmente, observar e sentir. Mas, agora, já não há muito para observar ou sentir. É tudo muito simples em todos os sentidos que essa palavra possa ter. São pessoas carregando a enxada, a lenha e toda uma vida na cabeça e permanecem com o corpo ereto, sem definhar. Mas as marcas aparecem no rosto, assim como no rosto de seu Patrício, segundo seu Sérgio, o homem mais sozinho e mais pobre daqui. Seu rosto todo chora como que eternamente preparado para receber a lágrima que poderá chegar a qualquer instante. Vou trabalhar seu Patrício que vi somente dez minutos como homenagem a todos de Urucuia.

Depois dessa primeira viagem, voltamos a Campinas e trabalhamos durante quase três meses na codificação do material coletado.[3] Estreamos o espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, sob a direção de Luís Otávio Burnier, no dia 24 de novembro de 1993, na sala 4 do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

---

[3] Transcrevo abaixo um pequeno texto das atividades desenvolvidas durante o ano de 1993, escrito por Luís Otávio Burnier, e utilizado como parte integrante do programa do espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* distribuído ao público:

18 de janeiro de 1993: começamos mais cedo e com carga horária superior da academicamente prevista: oito horas diárias, sem feriados. A primeira grande etapa do trabalho foi até final de julho. Nesse período nos concentramos em diversos tipos de treinamentos, na busca de instrumentalizar os alunos tecnicamente. Treinamento energético, técnico, vocal, Mímica Corporal de Étienne Decroux, mímica da Ópera de Pequim, mímica do cotidiano, fixação de matrizes e tantos outros elementos que visavam o desenvolvimento e aprimoramento da dimensão física e mecânica e sua necessária conexão com a dimensão interior. Um período extenuante de mergulho nos recantos do próprio corpo e do próprio ser. Ao longo desse semestre também discutíamos "o que fazer", o que montar? Uma peça escrita ou uma criação coletiva? Sobre o que queríamos falar? Surgiu o tema lendas brasileiras, que se estendeu a assombrações e "causos"... Brasil, nós, raízes, memória, Coivara da Memória. Este, aliás, foi o primeiro título possível para a montagem. Mas como trabalhar temas brasileiros sem conhecer o Brasil?

Final de julho de 1993: os alunos estavam cansados. Precisavam de umas "férias", de um tempo, um distanciamento. Nada como "juntar a fome com a vontade de comer": férias, não, mas um distanciamento, sim. Uma pesquisa de campo. Viajar pelo Brasil, Amazonas, sertão, buscar histórias, lendas, "causos" e corporeidades, como nosso povo age, usa seu corpo, fala, pensa. O projeto era demasiado caro. Imaginem, só em passagens aéreas, o quanto ficaria colocar este povo

Mas o que significa o nome do espetáculo? Deixo para Raquel, também atriz do Lume, responder:

> Taucoauaa Panhé Mondo Pé.
> Taucoau apanhe mondo pé.
> Tal coau apanhemo do pé.
> Tal qual apanhemo do pé.

Brasil adentro. Impossível. Nenhum parecerista aprovaria um projeto com tal custo. No entanto, o projeto para nós era importante. Mais do que importante. Ele se justificavam diversos sentidos: metodológicos (do ensino da arte), culturais (resgate cultural) e técnicos (estudo das corporeidades brasileiras). O suficiente para justificar não um esforço, mas um grande esforço. Foi o que fizemos. Foram acionados todos os canais possíveis e imagináveis tentando obstinadamente lograr, ir até onde o desejo de cada um guiava. Valeu o esforço. A experiência foi ímpar. Reveladora. Até mesmo para os que ficaram, por falta de recursos. Antes de ir, obviamente, eles foram preparados para que a observação fosse, não a de um antropólogo, mas a de um ator.

Setembro de 1993: cada um retorna de sua viagem. As feições estão diferentes. O Brasil não era bem o que se havia pensado. A experiência deixou marcas nos atores e nas pessoas. Mais de quarenta horas gravadas em fitas cassete, mais de trezentas fotografias. Tudo custeado por eles. Muitos amigos e conhecidos novos, gente simples, gente boa. Um odor estranho de Brasil, que misturava desde o cheiro de laranja podre da região amazônica, até o cheiro forte de urina das casas de pau-a-pique, das fossas precárias e dos asilos. Agora o retorno ao trabalho: decodificar, memorizar, recodificar as pessoas, seus gestos, suas ações, suas vozes, e, o que é mais difícil, suas presenças. Trabalho apaixonante, mas árduo.

Outubro de 1993: Como, usando da técnica adquirida, das experiências e vivências de cada um, montar uma obra que falasse dessas experiências, dos anseios e desejos de cada um dos onze atores. Tarefa difícil. Não do diretor, nem da equipe pedagógica, mas dos atores. O teatro lhes pertence. O diretor e todos os outros artistas envolvidos não passam de meros colaboradores. Mas não é assim que se está acostumado a fazer teatro. No teatro contemporâneo são os diretores quem mandam. Os atores, pobres, não passam de meros instrumentos em suas mãos. Romper com esse vício, novamente, não foi tarefa fácil. Mas certamente compensou para cada um dos atores envolvidos.

Novembro de 1993: Das cinqüenta e cinco cenas montadas, dezessete entraram no espetáculo final, ainda passível de mudanças. Deu-se início então, a um trabalho de ator mais refinado, como se visto por microscópio. A limpeza e polimento de cada uma das ações e das microações, criando as pontuações, as oposições, as contradições, as antiações, os contra-impulsos. Um trabalho que deve ser invisível para o espectador, mas que, sem dúvida, será perceptível. A alucinante reta final. Além de tudo isso, a produção do espetáculo. A espera de uma verba que não sai, de um parecer que não vem. Um cenário que pode-não pode ser feito, um figurino que pode-não pode ser comprado. E os atores que têm de trabalhar, porque o teatro é, afinal, arte de ator.

> Tal qual apanhamos do pé.
>
> Tal qual apanhamos do pé as histórias que o povo conta;
>
> Tal qual apanhamos do pé a gestualidade, as vozes, as histórias, as canções e a poesia das pessoas queridas que encontramos em andanças pelo interior do Brasil (Hirson, 2003, p. 11).

Não convém, aqui, realizar uma análise minuciosa da construção cênica desse espetáculo.[4] Mas devemos salientar que, já nesse primeiro trabalho, buscávamos trazer o público para perto do ator, implodindo o espaço italiano, fazendo que esse público pudesse sentir odores, ouvisse pequenos sons e ruídos. Tentamos fazer que o espectador tivesse uma vivência poética da viagem de cada ator pelo interior do Brasil e, por esse motivo, o espetáculo não tinha uma linha de causa efeito, ou uma dramaturgia linear, mas era fragmentado, no qual cada fragmento buscava mostrar uma pequena lenda, uma pequena história, um pequeno fato curioso da viagem. Nessa época éramos atores muito jovens, bastante inexperientes, e muitas dessas tentativas não conseguiram se emancipar das próprias tentativas; mas o espetáculo iniciou uma fase que até hoje posso verificar como busca constante em meu trabalho: uma tentativa de troca direta; a busca incessante da criação de uma zona de turbulência.

Dos onze alunos que participaram desse espetáculo, cinco permaneceram no Lume, continuando um treinamento energé-

---

24 de novembro de 1993: TAUCOAUAA PANHÉ MONDO PÉ. Expressão indígena colhida na comunidade Terra Preta, baixo rio Negro, Amazonas, que quer dizer "histórias gerais do povo". Se dito rápido soa em português como "tal qual panhemo do pé". Está aí, tal qual nós apanhamos do pé as taucoauaa panhé mondo pé.

[4] Se o leitor quiser saber mais detalhes sobre a construção desse espetáculo, particularmente todo o período que o antecede, como a coleta de material, a viagem de campo, a construção prévia das cenas entre outras informações, ler o trabalho de mestrado de Raquel Scotti Hirson, *Tal Qual Apanhei do Pé*, 2003. Um pequeno resumo desse processo também pode ser encontrado na *Revista do Lume*, n.º 5.

energético e técnico sistemático e cotidiano.[5] Em fevereiro de 1995, Luís Otávio Burnier se encantou. Certamente, nessa época, houve, além de muita comoção, muitas dúvidas e incertezas sobre a própria continuidade do Lume e a minha permanência dentro dele. Lembro-me de duvidar, nessa época, se eu seria capaz, como ator, de dar continuidade a um trabalho sem a figura central de Luís Otávio. Mas, como atores, resolvemos enfrentar essa batalha, mesmo sem saber se a venceríamos ou para onde ela nos levaria.

Houve um fato muito importante dentro do Lume nessa época que, de alguma forma, ecoa até hoje. Resolvemos, no mês de maio, montar uma espécie de mostra dos trabalhos do Lume, que, em março de 1995, havia completado dez anos. Batizamos essa mostra de **Mostra de Maio**, com a apresentação dos espetáculos *Cnossos* (1995), *Kelbilim, o Cão da Divindade* (1988) e *Mixórdia em Marcha-Ré Menor* (1995), esses, já em repertório, além de criarmos outros dois espetáculos: *Anoné* e *Contadores de Estórias*. Lembro-me que tínhamos um mês, o mês de maio de 1995, para:

1. montar a sala de espetáculos — nessa época não tínhamos nem refletores, nem rotundas, nenhum tipo de estrutura para colocação de refletores e/ou rotundas;
2. apresentar os espetáculos em repertório;
3. criar o espetáculo *Anoné;*
4. criar o espetáculo *Contadores de Estórias*.

Não sei dizer exatamente o porquê de nos lançarmos em uma empreitada quase suicida dessas. Mas posso arriscar que a própria época possa dizer algo sobre isso. Fazia apenas três meses que Luís Otávio havia falecido. Estávamos precisando de algo que, de alguma forma, nos empurrasse, e um "algo" que estivesse diretamente vinculado, não a terapias, lágrimas ou tapinhas nas costas de condolências, mas a uma questão de trabalho e, mais, de trabalho de ator. Claro que havíamos perdido um amigo, mas, antes de tudo, havíamos perdido nosso elo, voz e corpo de trabalho. Essa *Mostra de Maio* era um mergulho quase suicida em nossa capacidade de fazer, de realizar algo enquanto grupo sem Luís Otávio Burnier e, principalmente, enquanto atores individuais e capazes de criação, também sem Luís Otávio Burnier. Assim, o espetáculo *Contadores de Estórias* foi criado em apenas uma semana, sob a direção de Ricardo Puccetti e estreou no dia 27 de maio de 1995 com seis atores no elenco: Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Jesser de Souza, Luciene Pascolat, Raquel Scotti Hirson e eu. Utilizamos, para sua montagem, o material de repertório dos espetáculos anteriores, *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* e *Wolzen*. Resolvemos implodir ainda mais a relação palco-platéia, sendo o espetáculo concebido para apenas 35 espectadores que eram convidados a adentrar em uma casa e conhecer, ali dentro, as figuras que apareciam e se relacionavam com o espectador em cada cômodo e em cada espaço, numa relação ator-público extremamente próxima. Utilizamos, praticamente, todos os locais disponíveis do Lume: calçamento de entrada, varanda, sala, cozinha, quintal, árvores. Misturávamos figuras e lendas como o lobisomem, duendes, uirapurus, com "causos", histórias e corporeidades recriadas de pessoas que encontramos, tanto nas viagens de pesquisa de campo — no caso dos atores do espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* — como — no caso de Luciene Pascolat, atriz do espetáculo *Wolzen* — ações observadas em hospitais psiquiátricos. O público era convidado, na cozinha, a tomar café e comer pipoca com essas personagens-ações. Cheiros de café, *bacon,* feijão e mesmo de urina, muitas vezes, invadiam os espaços da cena.

---

[5] Em realidade, o Lume abriu uma espécie de estágio durante o ano de 1994, de duração de um ano, convidando todos os onze atores da montagem de *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* a participar, além das duas atrizes integrantes do espetáculo *Wolzen*. Desses treze atores e atrizes convidados a participar do estágio, onze aceitaram o convite, mas durante o ano de 1994 alguns, por motivos pessoais e/ou profissionais, acabaram desistindo do estágio. Permaneceram Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Ana Elvira Wuo, Luciene Pascolat e eu, ou seja, cinco atores do espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* e uma atriz do espetáculo *Wolzen*. Em dezembro de 1994 Burnier formaliza o convite a esses atores para integrarem o Lume, que passa, a contar, então, com oito atores. Esses seis "novos" mais Carlos Simioni e Ricardo Puccetti.

Queríamos que o público tivesse uma certa vivência poética de uma visita a casa dessas pessoas simples. Por isso, construímos uma espacialização a mais realista possível dessas casas e locais pelos quais passamos em nossas viagens. E na última cena atores e público se reuniam ao redor de uma grande fogueira na qual essas figuras cantavam canções, contavam "causos" e histórias em uma grande comunhão. Ao final, nós, atores, saíamos todos, um a um, deixando o público sozinho na fogueira, com seus pensamentos, suas memórias e lembranças.

Esse espetáculo permaneceu em cartaz de 1995 até 1998, e acredito que somente tenha encerrado sua carreira porque as atrizes Ana Elvira Wuo e Luciene Pascolat, por motivos pessoais, deixaram o Lume. *Contadores de Estórias* teve grande aceitação de público e crítica e, nesse grande tempo em cartaz, possibilitou-nos grande treinamento prático na construção de uma relação próxima entre ator e público, entre atores e também grande amadurecimento das ações repertoriadas através do método da mimese corpórea.

Ainda com o espetáculo *Contadores de Estórias* em repertório, no ano de 1997 surgiu a oportunidade de realizarmos um intercâmbio com uma dançarina de Butô, Anzu Furukawa. O Butô, convém salientar, é uma manifestação artística cuja principal característica está no processo de elaboração técnica individual do ator-dançarino tendo como base uma série de princípios extraídos do teatro Nô e Kabuki e da dança ocidental clássica e moderna. O Butô, portanto, não propõe uma formalização corpórea fechada, mas metodologias para a busca de uma elaboração técnica pessoal. Coincidentemente, os trabalhos realizados no Lume trilham caminhos que permitem uma comunicação e troca com os métodos do Butô, pois também busca, de certa forma, processos que permitem e induzem o ator a buscar uma elaboração técnica pessoal, coerente com sua cultura específica.

Todos esses pontos de contato fizeram que tivéssemos uma aproximação para intercâmbios práticos de trabalho com dançarinos de Butô. Nos anos de 1992 e 1995 fizemos um intercâmbio de trabalho com Natsu Nakagima e, em 2003, com Tadashi Endo. No ano de 1997 tivemos um intercâmbio com Anzu Furukawa (*in memoriam*). No caso, o trabalho de Anzu Furukawa, afora a proximidade Butô-Lume, proporcionava mais um ponto em comum: ela trabalhava, também, com a observação e corporificação de movimentos e ações observadas em animais de grande porte, insetos e mesmo em animais microscópicos. Esse trabalho, de certa forma, encontrava pontos de contato com o processo de corporificação e observação de ações do cotidiano que a metodologia de mimese corpórea, dentro do Lume, buscava.

Assim, o encontro do Lume com a bailarina de Butô, Anzu Furukawa, trouxe à tona a possibilidade de continuar as pesquisas em torno da corporeidade do brasileiro, o que vinha sendo feito com os trabalhos anteriormente desenvolvidos, mas agora com novo enfoque e com possibilidade de expansão da visão da própria mimese, pois poderíamos intercambiar com uma profissional que também realizava o trabalho de corporificação de ações observadas, mas por um viés diferente do nosso. Sabendo também que, pela experiência das montagens anteriores, os espetáculos baseados no processo da mimese corpórea criavam universos repletos de situações fantásticas, acabamos por eleger a obra *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, como o texto literário que serviria de base para as aplicações das pesquisas no palco. Essa obra possibilitaria, a nosso ver, a abertura desse universo imaginário e fantástico. Essa pesquisa obteve a aprovação de um Projeto Temático de Equipe na Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), proporcionando uma segunda viagem a campo para observação e coleta de material. Escolhemos a região amazônica para essa segunda pesquisa de campo por conter comunidades e populações menos influenciadas pelas culturas dos grandes centros, além de ser uma região riquíssima em lendas e "causos" populares.

Para esse trabalho percorri o rio Amazonas,[6] partindo de Belém com destino a Manaus, parando nas cidades de Óbidos (comunidades de Curumu e Silêncio do Matá), e depois Terra Santa, Inhamundá, Faro e Parintins. Outra equipe (Carlos Simioni e Luciene Pascolat) percorreu o rio Solimões realizando seus trabalhos nas cidades de Tabatinga, Letícia (na Colômbia), São Paulo de Olivença, Santo Antônio do Içá (incluindo a comunidade indígena de Betânia), Januari e Careiro da Várzea, culminando também em Manaus. A última equipe (Jesser de Souza, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson) percorreu os rios Negro e Uaupés, fazendo a coleta de material nas cidades de São Gabriel da Cachoeira (incluindo as comunidades de Cunuri, Taracuá, Ipanuré, Irubuquara, Loiro e Balaio) além das cidades de Iauaretê, Santa Isabel do Rio Negro, Barcelos, Novo Airão e finalmente Manaus. No total foram "visitadas" e "observadas" dezesseis cidades, nove comunidades além das capitais Belém e Manaus. No material recolhido se encontram, aproximadamente, 1.140 fotos; mais de cinqüenta horas de depoimentos gravados, com "causos", lendas, histórias e músicas folclóricas da região; fitas de vídeo, recolhidas durante a viagem, de pessoas e manifestações folclóricas e populares.

Fizemos a triagem e codificamos esse material em sala. Com a chegada de Anzu Furukawa, trabalhamos, de certa forma, a aplicação cênica desse material codificado. Durante os trabalhos, Anzu acabou transformando essas ações codificadas em função do espetáculo. Outra particularidade é que a ação física, para Anzu, não era um material individual, mas coletivo. Uma ação particular de um ator pode ser realizada por outro ator. Esse é um conceito que faz os atores-dançarinos buscarem uma organização espacial, coreográfica, e a busca da organicidade dessas deveria ser encontrada no conjunto. Isso, de certa forma, vinha a se chocar com a maneira de trabalhar do Lume, já que o núcleo sempre buscou uma *técnica pessoal* de representação e essa organicidade deve ser encontrada em cada ação individual do ator. Em última instância, nesse trabalho de intercâmbio com Anzu, a ação não é criada pelo ator, mas imposta de fora (proposta por Anzu). Não é uma maneira "melhor" ou "pior" de trabalhar, mas era apenas uma maneira diferente em relação ao nosso trabalho.

---

[6] Iniciei essa pesquisa de campo juntamente com as atrizes Ana Elvira Wuo e a atriz convidada para esse trabalho, Alice K. Mas nos separamos em Óbidos e, a partir dessa cidade, continuei só.

Estreamos o espetáculo *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta*[7] no dia 19 de setembro de 1997, no Centro de Convivência Cultural, em Campinas. Se o processo de pesquisa de campo e essa maneira diferenciada de trabalhar fizeram que expandíssemos as possibilidades de aplicação cênica de nossas ações físicas codificadas, o resultado espetacular desse processo não foi satisfatório, ao menos segundo minha visão. Anzu acabou impondo sua maneira de trabalho, criando um espetáculo, em sua grande maioria, coreográfico. O espetáculo foi concebido para grande palco italiano e, de certa forma, isso também vinha chocar-se com nossas buscas de proximidade com o público nos espetáculos anteriores. E afora isso, acreditávamos que o material pesquisado em campo não havia sido aproveitado satisfatoriamente. Por todos esses motivos acabamos apresentamos o espetáculo apenas quatro vezes.

Assim, essa experiência com um diretor externo não havia suprido nossas expectativas em relação a uma montagem com ações físicas coletadas na observação do cotidiano. No ano seguinte, 1998, como já dito, tivemos de encerrar a carreira do espetáculo *Contadores de Estórias* pela saída de duas atrizes. Aos atores do elenco do espetáculo que permaneceram restavam poucas opções: ou uma remontagem de *Contadores de Estórias* com apenas quatro atores, ou uma nova montagem utilizando, além do material de *Contadores de Estórias*, também o material coletado para a montagem de *Afastem-se Vacas que a Vida é*

---

[7] Os atores que participaram do espetáculo: Ana Cristina Colla, Ana Elvira Wuo, Alice K. (atriz convidada), Carlos Roberto Simioni, Jesser de Souza, Luciene Pascolat, Raquel Scotti Hirson e eu.

Curta. Optamos pela segunda opção e montamos o espetáculo *Café com Queijo* com alguns enfoques diferentes dos espetáculos precedentes.

Mas, para compreender de maneira satisfatória o processo de montagem desse espetáculo eu devo, antes, explanar sobre o universo da mimese corpórea, da codificação de ações a partir da observação do cotidiano e da criação de um repertório de ações miméticas, pois essa é a base geral da construção do espetáculo *Café com Queijo*: a capacidade do ator de deixar essas ações físicas orgânicas gerarem um corpo-subjétil e, conseqüentemente, uma zona de turbulência com o público no momento do espetáculo.

Mimese corpórea como recriação: uma entrada na zona de vizinhança

A mimese corpórea, em rápidas palavras, como a entendemos no Lume, é um processo de trabalho que se baseia na observação, corporificação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano. Essas ações podem ser observadas em pessoas, animais, quadros, fotos, etc. Enfocaremos, nesse trabalho, o trabalho de observação com pessoas, mas convém dizer que todos os trabalhos e considerações para a mimese de pessoas podem ser aplicados para mimese de animais, fotos e quadros.

Primeiramente, devemos considerar que, enquanto conceito, a mimese corpórea pode levar a muitas considerações e equívocos. A corporificação e a codificação de ações observadas não pode ser confundida, em hipótese alguma, com uma possível tentativa de pura imitação dessas ações. Luís Otávio Burnier usa muitas vezes essa palavra "imitação" para conceituar e ex-

---

[8] Ler o capítulo "Wolzen e a Mímesis Corpórea ou a Imitação de Corporeidades" no livro *Arte de Ator, da Técnica à Representação*, páginas 181 a 203.

planar sobre o processo de mimese corpórea em seu livro.[8] Eu, em meu trabalho anterior, intuindo que essa palavra poderia causar equívocos, tento retirar o conceito de "imitação" da própria palavra *imitação*, ou mimese. Mas ainda continuo usando a palavra *imitação*:

> O Lume não usa essa palavra [imitação] para nomear sua pesquisa nessa área, pois ela pode sugerir uma imitação estereotipada e estilizada da pessoa. Não é esse o objetivo. Buscamos uma imitação precisa e real, sim, mas não só da forma e da *fisicidade*, mas principalmente das *corporeidades* da pessoa. [. . .] O Lume, portanto, fala em *mimese corpórea* ou *mimese das corporeidades*, numa tentativa de se distanciar da palavra imitação. Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como "equivalências orgânicas de observações cotidianas", pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também orgânicos, encontrando equivalências [. . .] (Ferracini, 2001, pp. 203, 204).

Mas convém dizer que Luís Otávio Burnier criou esse termo — mimese corpórea — justamente para tentar dizer que essa mimese não é uma mera tentativa de cópia do que se observa, mas, na verdade, é um processo de recriação da *corporeidade* percebida no cotidiano. Claro que esse termo *mimese* já vem com uma carga histórica conceitual grande. Desde Platão já verificamos a condenação da mimese, quando este chama o artista de um "imitador ao autor de uma produção afastada três graus da natureza" (Platão, 2002[1], p. 367), pois se o primeiro grau, o grau mais elevado, para Platão, é o mundo das Idéias e a natureza sensível é uma cópia desse mundo das idéias — estando localizada em um segundo grau — a arte, na busca de ser uma cópia da natureza, ou seja, a cópia da cópia, estaria três graus afastada do mundo das idéias. Nesse sentido, a arte e o artista ocupam o lugar mais baixo em suposta escala de valores entre o mundo das idéias e o mundo sensível. Mas Aristóteles, de certa forma, opõe-se a Platão, dizendo que a imitação é própria do homem e que a arte é a imitação de ações da natureza.

> A epopéia, o poema de cunho trágico, o ditirambo e, na maior parte, a arte de quem toca a flauta e a cítara, todas vêm a ser, em geral, imitações (Aristóteles, 1999, p. 37).

Mas em que sentido a arte imita a natureza? Seria a arte uma simples tentativa de representação ou mesmo de cópia da natureza? Aristóteles nos diz:

> A tragédia não é imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura (Aristóteles, 1999, p. 44).

Ao afirmar que a tragédia, enquanto arte, imita as ações e a vida, Aristóteles pode estar dizendo que a arte não é a busca de uma simples cópia da natureza, mas a busca de sua recriação em um outro plano, um plano poético. Se assim for, arte e natureza se imitam mutuamente, não em suas formas, mas em sua potência de criação. Talvez seja nesse sentido que "arte imite a natureza". A arte busca a mesma potência de **criação** que a natureza, em si, possui — e por que não dizer vice-versa? E é nesse sentido, e dentro desse conceito, que a mimese corpórea, como entendida no Lume, se coloca: não como mera tentativa de cópia, reprodução ou mesmo representação do que foi observado, mas como busca de recriação que tem, como ponto de concretização inicial, como ponto de partida, as observações de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano. É nesse sentido que poderíamos chamar Luís Costa Lima para dizer:

> A mimese, se ainda cabe insistir, não é imitação exatamente porque não se encerra com o que a alimenta (Lima, 1980, p. 23).

Assim, a mimese corpórea, como a entendemos no Lume, não se encerra no que, *a priori*, a alimenta: na observação, ou em suposta tentativa de cópia da *fisicidade* das ações físicas e vocais dessa observação, mas busca ir além: recriar a *corporeidade* percebida no cotidiano, criando um corpo-subjétil e uma zona de turbulência através das ações observadas e também recriadas no corpo do ator. Em outras palavras, podemos dizer que, mesmo que a *fisicidade* — a mecanicidade dessas ações, seu quadro atual, a formalização espaço/temporal das ações físicas e vocais observadas — possa ser anotada e mesmo arquivada em um suporte durável, a *corporeidade*, ou seja, os aspectos in-corpóreos, energéticos, invisíveis, virtuais, intensivos dessas observações somente poderão ser sentidos, percebidos pelo observador. Esses elementos afetivos e perceptivos não são diretamente observáveis, mas certamente afetam o observador. Assim, se a mera tentativa de cópia fiel da fisicidade observada já é impossível — pois o corpo do ator terá particularidades e vivências diferenciadas — a corporeidade, como percepção e afetação, também não poderá ser copiada, mas de alguma forma, recriada no corpo do ator através da recriação da própria fisicidade.

Se a fisicidade observada pode ser captada em suportes duráveis como fotos e anotações, essa corporeidade vivenciada permanece, de certa forma, impressa no corpo do ator de uma forma virtualizada, como uma espécie de "memória energética" da observação. Essas percepções sobre a corporeidade, que, convém dizer, estarão vinculadas à fisicidade do elemento observado, não podem ser fotografadas. No máximo podem ser recriadas no nível do discurso, em forma de anotações. Os atores sabem que essas partículas virtuais existem, sabem que elas fazem parte dos corpos observados, cabendo a eles, de certa forma, percebê-las e recriá-las em seu corpo.

É nesse ponto que levantamos um problema: sem fatores concretos, como fotos e gravações, como o ator pode recriar essa virtualidade percebida? Uma saída possível é o ator buscar encontrar, em seu corpo, através da concretude da fisicidade, partículas que entrem em contato com essa corporeidade/fisicidade observada, criando um corpo-subjétil com espaços de confluências, vizinhanças e ligações orgânicas entre o corpo do ator e o corpo observado.

A atriz Ana Cristina Colla afirmou, certa vez, que a matriz dona Maria, utilizada no espetáculo *Contadores de Estórias*, e que vinha sendo trabalhada por ela desde 1993, tornava-se mais orgânica à medida que ela se *distanciava* da matriz original, ou seja, à medida que as ações codificadas de dona Maria ficavam mais distantes. Essa afirmação somente parecerá paradoxal se pensarmos que o objetivo da mimese é imitar precisamente as ações físicas e vocais das pessoas. Mas se pensarmos que a mimese é sempre uma recriação do material observado, essa afirmação passa a ser extremamente coerente, pois a atriz, com a ajuda dos fatores tempo e trabalho, se abandona cada vez mais às ações físicas e vocais observadas em dona Maria, encontrando ligações orgânicas e relações intensivas de vizinhança em relação à matriz original. Essa *distância* de que fala a atriz, pode ser entendida, portanto, como um mergulho dentro dessa zona de vizinhança entre o corpo-subjétil da atriz e a matriz original, criando e gerando um espaço "entre" no qual ações que se passam "entre" as duas são recriadas dentro de uma zona de contágio, intensiva. A atriz se distancia de dona Maria e se aproxima dessa zona criada e sublinhada por seu corpo-subjétil. Nesse sentido, a mimese corpórea, como a entendemos no Lume, não pode confundir-se, nem com representação, nem com imitação, mas, ao contrário, como uma espécie de devir-outro. Assim, é que:

> O ator De Niro, numa seqüência de filme, anda "como" um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo. E é isso o essencial para nós: ninguém se torna animal a não ser que através de meios e de elementos quaisquer, emita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou, o que dá no mesmo, na zona de vizi-

> nhança da molécula animal. Ninguém se torna animal senão molecular. Ninguém se torna cachorro molar latindo, mas, ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, emite-se um cachorro molecular. [. . .] Sim, os devires todos são moleculares: o animal, a flor ou a pedra que nos tornamos são coletividades moleculares, hecceidades, e não formas, objetos ou sujeitos molares que conhecemos fora de nós, e que reconhecemos à força de experiência, de ciência ou de hábito (Deleuze & Guattari, 1997[1], pp. 66 e 67).

Ou ainda:

> Não imitar o cão, mas compor seu organismo com *outra* coisa, de tal modo que se faça sair, do conjunto assim composto, partículas que serão caninas em função da relação de movimento e repouso, ou da vizinhança molecular nas quais elas entram (Deleuze & Guattari, 1997[1], pp. 65, 66 — grifo dos autores)

Devir-outro continuando a ser o mesmo. Um devir-outro que ocasiona um devir-sensível, um estado-de-arte. E o devir-sensível "é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro, continuando a ser o que é" (Deleuze & Guattari, 1992, p. 229). A mimese, portanto, não busca uma cópia, nem mesmo uma representação, mas busca, por meio de uma observação concreta da fisicidade, lançar o ator em uma zona de vizinhança, zona intensiva, no qual pululam partículas moleculares de vizinhança com o corpo observado, recriando sua corporeidade, ou, o que dá no mesmo, criando uma nova corporeidade que está em uma zona "entre" o corpo do ator e o corpo observado. Continua sendo o corpo do ator, mas um corpo-subjétil, em devir-outro, em zona de vizinhança e intensiva. Literalmente, um devir-outro sendo o que se é. Poderíamos dizer, também, que essa zona de vizinhança molecular seria como lançar o corpo em um devir-outro, devir-partícula, que são todos devires moleculares, ou seja, devires que nos lançam a um plano intensivo, plano de contato e vizinhança incorpórea com o outro. Como dizem Deleuze e Guattari:

> Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires partículas. Fibras de uns levam aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas ou limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires (1997[1], p. 63).

Poderíamos completar que a mimese corpórea não tem outro objetivo: desencadear esse devir-outro, devir-partícula para, dentro desses devires e campos intensivos, gerar uma zona de turbulência em cena.

Sobre essas questões, podemos ler no diário de trabalho de ator Eduardo Okamoto, que trabalhou comigo durante um ano e meio esse processo de mimese:

> Na imitação da criança eu me distanciei bastante da criança observada e, no entanto, nunca eu senti tão fortemente uma *energia infantil* preenchendo as ações do Otávio.[9] Eu explico melhor: eu trabalhei a criança como continuidade do Energético. Assim, busquei menos a fidelidade às ações observadas e mais a dinamização de energia para o trabalho. O resultado foi uma criança diferenciada em relação à criança observada, mas absolutamente verdadeira.[10]

Assim como é impossível se tornar um cachorro molar latindo — e molar deve ser entendido, aqui, como um cachorro "real", animal científico — seria impossível para mim, enquanto ator, me tornar o seu Manuel, por exemplo. Encontrei seu Manuel, conhecido também como Mata-Onça, na cidade de Óbidos, no Pará, em 1997. Empatia imediata. Posso ler sobre minha primeira impressão desse encontro em meu diário de trabalho:

---

[9] Uma das crianças observadas e imitadas durante o período de coleta de matrizes miméticas.

[10] Diário de trabalho de Eduardo Okamoto em 23/2/2001. Esse trecho citado tem como fonte o seu relatório final de Iniciação Científica enviado à Fapesp.

> Seu Mata-Onça! É esse mesmo o nome da pessoa que encontramos hoje. Ele se parece com aqueles personagens inverossímeis saídos dos livros de ficção, mas conversamos com ele. É extremamente vivaz e corporal. Seus olhinhos pequenos em um rosto gordo o faz parecer um duende de qualquer jardim. É conhecido por esse nome pelas mentiras e grandiosidades que conta. Não achei. Achei um ser apaixonado pela vida, feliz, e por esse arrebatamento vital, engrandece, imediatamente, tudo à sua volta. Em minutos nos tornamos pesquisadores mundiais (palavras dele!).

Impossível ser seu Mata-Onça, mas seria possível, sim, através de sua fisicidade, recriar seu Mata-Onça no corpo, encontrando nele pontos de contato e vizinhança molecular, criando uma ação "entre" esse seu Manuel e meu corpo, gerando, dessa forma, uma zona intensiva que, colocada em cena, geraria uma zona de turbulência.

Mas para criar e recriar seu Mata-Onça muitas dimensões foram necessárias. Primeiro, por meio de sua observação concreta, tive possibilidades de leituras de sua musculatura; ou seja, eu pude observar, concretamente, suas tensões, sua coluna, seus olhos, suas projeções e retrações musculares, mas, muito além disso, esse encontro me deu uma matéria-prima muito mais sutil, mas importantíssima para a mimese corpórea: a vivência de uma espécie de "troca afetiva" que ficou marcado em mim, em minha Memória, de forma virtual. Essa percepção de uma vida explosiva que emanava de seu corpo, que coloco em minhas anotações acima; essa sensação de vivacidade, de paixão pela vida, de felicidade e simplicidade, de alguma forma, se apresentou e se imprimiu como uma vivência virtual no corpo e, quando acessada posteriormente, pôde ser atualizada, recriada, por entre e por meio das relações musculares concretas observadas, recriando um Mata-Onça-subjétil, um Mata-Onça "entre" seu Mata-Onça molar e o meu corpo. Nem um, nem outro, mas um subjétil. A observação e o trabalho de campo é, portanto, para o ator, a abertura para uma multiplicidade de olhares: um olhar quase clínico e pontual de cada microação e de cada microtensão que poderá ser observada e, ao mesmo tempo, um olhar generoso, de coração, direcionado para o todo, para uma percepção global de como essa relação, de alguma forma, o afeta. É a combinação, a diagonalização entre esses dois, ou mais, olhares que farão com que a recriação de uma observação seja possível. Sobre essa questão, podemos ler em Raquel Scotti Hirson.

> A experiência da viagem, que caiu em nossas vidas independentemente de qualquer experiência prévia, fez-nos apreender na prática o quanto este olhar que desenvolvemos está conectado diretamente ao coração. [. . .]. Há escolhas que parecem perfeitas, mas que não funcionam efetivamente no corpo; há em raríssimos casos o oposto e há uma quase unanimidade de casos nos quais a empatia do cheiro, da relação, do olhar já se desdobra em corpo físico, penetrando um campo de intensidade[11] que não se dissipa. Por que, ainda que desatualizado após nossa despedida de Conceição e seu Renato, por exemplo, torna-se pertencente a uma onda de me-

---

[11] "[. . .] é justamente a intensidade que torna possível a passagem da virtualidade à atualidade, da realidade virtual à realidade atual. É a partir da realidade virtual que a existência atual é produzida. No entanto, a condição de atualização, o determinante no processo de atualização, isto é, o que determina as relações virtuais, diferenciais, que coexistem ao nível da idéia, a se diferenciarem nas qualidades e quantidades, é a intensidade. As idéias são multiplicidades virtuais feitas de relações entre elementos diferenciais e de pontos singulares que lhes correspondem. As intensidades dirigem o curso da atualização das idéias, determinam os casos de solução para os problemas, e, assim, ligam os dois aspectos da realidade, o transcendental e o empírico" (Machado, apud: Hirson, 1990, p. 158-9)

> mória que pode ser impulsionada a retornar e se atualizar novamente, mesmo que "vestida" por novos desdobramentos, pertencentes às intensidades e interseções daquela nova situação, por exemplo, o espetáculo (Hirson, 2003, p. 163).

E também em Ana Cristina Colla,

> Vestir-se do outro como revelação de si mesmo.
>
> Será isso possível?
>
> A cada vestir um revelar-se. Impregnado pelas ações do outro aproveito para espelhar meus próprios sentires.
>
> Interpessoalidades. Intersubjetividades. Intercorporeidades.
>
> Encontro. Confronto.
>
> O outro como objeto de pesquisa. Objeto vivo, composto de pele, ossos, calor, ritmo, textura, cheiro, palavras, gestos, histórias, sentimentos, dores, alegrias. E eu, o observador externo, composto de pele, ossos, calor, ritmo, textura, cheiro, palavras, gestos, histórias, sentimentos, dores, alegrias.
>
> Encontros. Confrontos.
>
> No outro-eu mesmo, me vejo. Aceito ou renego (Colla, 2003, pp. 83 e 84).

Mas todas essas colocações podem parecer abstratas para um trabalho concreto de atuação. Porém, devemos sempre lembrar que a "porta" de entrada para essa zona intensiva, zona de vizinhança geradora de um corpo-subjétil e de uma zona de turbulência serão as fisicidades observadas. Para ser mais preciso, as fisicidades não são "portas" no sentido de um trabalho anterior para posterior in-corporação da ação observada e seu lançamento em uma zona intensiva, mas as fisicidades são uma espécie de suporte que concretizam a própria zona intensiva. As fisicidades não são meras formas que deverão, em momento ulterior, ser "vivificadas", mas são as próprias formalizações espaço-temporais da zona intensiva gerada. Assim, não existe um trabalho cronológico, ou de causa-efeito entre corporeidade e fisicidade, mas, ao mesmo tempo em que trabalhamos a fisicidades, de certa forma, já estamos trabalhando a própria corporeidade. Convém sempre lembrar que esses elementos — fisicidade e corporeidade — não são pólos de oposição dual, mas são complementares em suas relações.

O trabalho concreto sobre a fisicidade observada, obviamente, se inicia com o trabalho de observação em pesquisa de campo, mas não irei, aqui, discorrer especificamente sobre esse trabalho de campo enquanto descrições de encontros, posturas em viagens e as sensações e vivências que essas pesquisas nos proporcionaram. Descrições minuciosas e detalhadas dentro desse enfoque podem ser encontradas nos recentes trabalhos das atrizes do Lume, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson. Darei um enfoque em alguns pequenos trabalhos e exercícios que proporcionam ao ator uma espécie de "observação profissional" (Burnier, 2001, p. 182) das fisicidades e a recriação das vivências energéticas quando em trabalho de campo.

Trabalhando a fisicidade e a corporeidade de uma observação

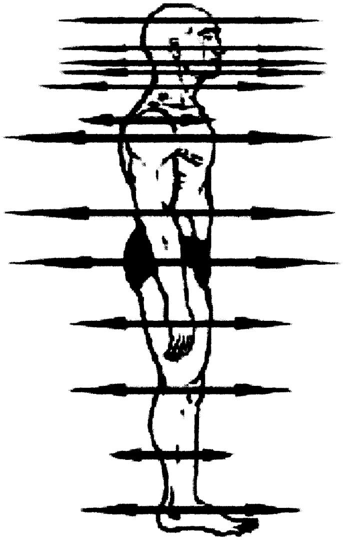
Quando retornamos à sala de trabalho, depois de uma pesquisa de campo, todos os suportes concretos gerados nela — como anotações, fotos, objetos e também os suportes virtuais como memórias, sensações e percepções das observações — devem ser, de alguma forma concreta, transformados em corpo, in-corporados. Não somente em um corpo mecânico, passível de suposta repetição enquanto recriação, mas em um corpo com matrizes orgânicas, varridos por *punctums* para que sejam passíveis de recriação a cada apresentação. No Lume há trabalhos concretos que auxiliam o ator, tanto na observação precisa da fisicidade observada como em sua posterior recriação. Vejamos alguns.

PROJEÇÕES, RETRAÇÕES E VETORES: no caso de qualquer observação é extremamente importante saber o que concretamente olhar e observar. No caso da observação de outros corpos vivos, tendo como objetivo uma posterior recriação dele, um olhar apurado para as macro e microtensões é, muitas vezes, altamente eficaz. A grande maioria dessas macro e microtensões corpóreas são geradas, muitas vezes, por pequenas ou grandes contrações e projeções musculares, ou ainda por vetores de peso que definem e desenham uma certa postura da pessoa observada. Todos nós possuímos mínimas projeções e retrações corpóreas e vetores de peso que desenham nossas macro e microtensões no cotidiano. Não convém, aqui, de forma alguma, fazer uma leitura psicológica dessas retrações, projeções e vetorizações de peso. Certamente elas contam muito a história de vida de cada um, pois imprimem no corpo as vivências emocionais e psíquicas do indivíduo, pois já vimos acima que **eu sou meu corpo**. Mas essa questão, enquanto atores, não nos interessa, apesar de ser um estudo, acredito, profundamente interessante.

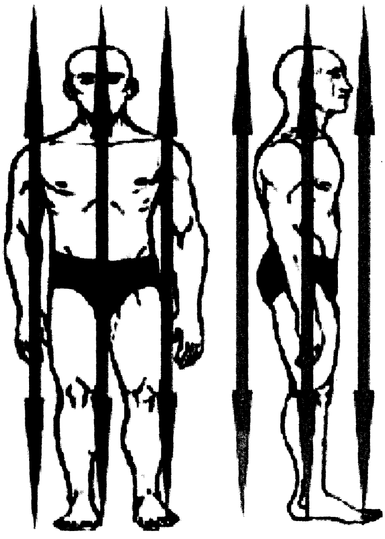
Como atores, devemos saber, somente, que essas vetorizações existem e devemos saber olhar para elas de forma concreta. Não devemos tentar, através delas, fazer uma leitura psicológica corpórea do indivíduo, mesmo porque, será a vetorização corpórea daquele corpo observado — e não sua leitura psicológica — que impresso e misturado às pequenas vetorizações de nosso corpo, farão que uma recriação da fisicidade como base de uma corporeidade seja elaborada. Dessa forma, é importante para o ator ter uma espécie de treinamento de contrações, projeções e vetorização de peso e leveza de seu próprio corpo, para que possamos ter uma observação concreta dessas mesmas projeções e retrações, tanto no momento da observação, quanto no momento posterior, de in-corporação delas. Podemos trabalhar projeção e retração de elementos bem pontuais em nosso corpo: testa, nariz, boca, queixo, pescoço, ombros, peito, barriga, púbis, coxas, joelhos, canelas e pés. Ver figura na próxima página.

E também trabalhar a vetorização de peso, nas dimensões esquerda-direita e todos os pontos entre, além da dimensão frente-trás, considerando-se todos os pontos entre e também a imagem de um vetor que está mais à frente ou mais atrás da própria borda do corpo. Ver figura na próxima página.

Retrações e Projeções



Vetorização de Pesos



Tanto os trabalhos de contração e projeção de partes do corpo, como o de vetorizações de peso, podem ser realizados como projeções muito pequenas e sutis ou muito grandes e intensas e, também, com vetorizações de peso mínimos ou muito intensos.

Inicia-se por trabalhar essas projeções, retrações e vetorizações de peso uma a uma, ou seja, uma simples projeção ou retração de peito (primeiro de forma sutil e depois intensa), e depois uma simples projeção ou retração de quadril (primeiro de forma sutil e depois intensa), e assim, sucessivamente, até varrer todos os vetores indicados nas figuras.

Ao realizar esse trabalho devemos, como atores, atentar para as diferentes macro e microtensões que ocorrem no corpo com essas mudanças posturais. Com o tempo, podemos realizar esse trabalho de maneira conjunta, misturando essas projeções e vetorizações de maneira cada vez mais complexa: uma pequena retração de nariz, junto com uma grande projeção de peito, junto com um peso colocado um pouco mais à frente, etc., verificando e vivenciando as diferentes tensões que todas essas posturas geram. É praticamente um trabalho infinito pelas grandes possibilidades de interconexões entre todos os vetores, projeções e intensidades musculares que podemos trabalhar em cada um dos pontos.

Não devemos pensar essas projeções, retrações e vetorizações como, simplesmente, um desenho corpóreo muscular. Em realidade, esses vetores funcionam como uma espécie de trabalho concreto para se buscar descobrir as macro e microtensões que o corpo gera ao realizar essas grandes ou sutis projeções, retrações e vetorizações. Portanto, o foco de busca é a pesquisa dessas pequenas e grandes tensões geradas por esse trabalho que, relacionadas entre si, irão ser a base de sustentação, o suporte de uma corporeidade e da recriação desse outro corpo enquanto atualização das vivências energéticas na pesquisa de campo.

OLHAR: um dos pontos principais a observar é o olhar do outro. Como ele olha? Significa, em última instância, observar como ele se relaciona com o exterior, com o fora através do olhar. Mesmo para o olhar devemos verificar vetores: é um olhar para dentro, ou um olhar para fora? É um olhar tenso, ou um olhar suave? Os olhos, na mimese, determinam, em muito, a zona de turbulência que a própria ação, em sua recriação final, cria com o espectador.

COLUNA: apesar de o desenho e de as tensões da coluna serem conseqüências diretas das projeções, retrações e dos vetores do peso observados, ela pode ser um item diferenciado de observação como um elemento complementar. A coluna pode ajudar na descoberta de relações de tensões sutis que passaram despercebidas na observação de projeções, retrações e vetores de peso.

DINÂMICA DAS AÇÕES: devemos observar, também, a dinâmica muscular e rítmica das pequenas ações cotidianas que uma pessoa realiza, mesmo as mais sutis, como coçar a cabeça, pegar um copo, sentar, etc. Com que dinâmica a pessoa realiza essas ações? De maneira lenta, rápida, suave, pesada, tensa? Claro que tudo está interconectado: a tensão que suas projeções ou retrações realizam no corpo determina, de certa forma, a própria dinâmica dessas microações. Portanto, as observações de dinâmicas de pequenas ações, da coluna, do olhar e das projeções, retrações e vetorizações de peso constituem um todo que deve ser amalgamado. Essas observações se completam e se "ajudam" mutuamente no momento do trabalho em sala.

VOZ: para o Lume, voz é corpo. Assim, apesar de receber um tratamento um pouco diferenciado, muitas das observações que devem ser realizadas quanto à postura corpórea podem ser, perfeitamente, aplicadas à voz. Assim podemos verificar quais são os seus vetores: ela tem um vetor de retração ou projeção? Qual a dinâmica da voz? Suave, ou tensa, ou lenta, ou rápida, ou pesada ou leve? Devemos verificar também, quais são os ressonadores vocais,[12] ou conjunto deles, que aquela voz ativa.

---

[12] Não descreverei, aqui, os trabalhos pré-expressivos de ressonância vocal. Uma descrição desses exercícios e ressonâncias vocais básicas podem ser encontradas em meu trabalho anterior, *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, nas páginas 180 a 185. Verificar no CD-ROM exemplos de áudios dos trabalhos vocais e dessas ressonâncias básicas.

Assim, poderemos realizar uma recriação da voz a partir dessas observações concretas. Outra questão importante é que a voz é trabalhada, quase sempre, depois dos elementos físico-musculares. Isso é realizado não porque são elementos separados, mas, justamente, pela razão oposta: porque voz é corpo é que todas as macro e microtensões musculares geradas pelas projeções, retrações e vetorizações influem diretamente na questão vocal. Por essa questão é que se torna mais prudente trabalhar, primeiramente, a recriação das tensões físico-musculares, para, somente então, buscar recriar a voz observada.

EQUIVALÊNCIAS: como fazer para realizar a mimese, por exemplo, de uma pessoa sem dentes quando você, ator, possui esses dentes, ou de uma pessoa obesa quando você, ator, não o é? Na realidade, em perguntas como essas reside o pré-conceito de imitação pura. Venho enfatizando, desde o início desse capítulo que a mimese **não é imitação, mas recriação**. Isso significa que, quando observamos pessoas obesas ou mesmo pessoas sem dentes, devemos verificar quais são seus vetores de peso, quais são suas tensões e dinâmicas e recriar em nossa musculatura uma tensão, uma dinâmica e uma vetorização *equivalente.*[13] Se procurarmos a palavra *equivalência*, no dicionário, veremos que ela significa uma certa igualdade de valor entre duas coisas; correspondência. Ou seja, como realizar uma correspondência entre aqueles vetores musculares e os vetores musculares em meu corpo? Seria algo como re-vetorizar minha musculatura para encontrar zonas de contato entre meu corpo e aqueles vetores observados. Na verdade, os exemplos de uma pessoa sem dentes ou obesa são exemplos limites, pois todas as vetorizações realizadas em nossa musculatura, enquanto atores, serão equivalências daquelas observadas. Em última instância, e repetindo mais uma vez, serão recriações da própria fisicidade observada.

---

[13] Perceber que já discutimos acima que a equivalência, justamente como o oposto de imitação, é um princípio pré-expressivo a ser trabalhado em treinamentos cotidianos.

Todo esse trabalho, de forma alguma, deverá ser realizado somente de maneira mecânica. E para buscarmos uma organicidade dessas ações observadas podemos realizar alguns atos práticos. Um deles, bastante importante, é que, para trabalharmos com todos esses elementos relacionados à mimese, antes devemos ativar nosso estado de trabalho, ou seja, ativar os *punctums* de primeira camada. Em outras palavras: todo o treinamento técnico e energético anterior deve ser ativado em seu caráter metonímico e não expandido, gerando um estado orgânico. É dentro, e por sobre esse estado, que realizamos qualquer outro trabalho, imprimindo, aí, as ações e matrizes em uma segunda camada sobreposta à primeira. Isso significa que, quanto mais sublinhado e mais longo for o trabalho anterior de base energética e técnica do ator, maiores serão as *chances* de uma não-mecanização do trabalho. Mesmo assim, o risco de mecanização da ação sempre nos ronda, e acredito que sempre rondará, por mais longos e sublinhados sejam os *punctums* de primeira camada. Durante esses anos de pesquisa sobre a mimese corpórea acabei verificando alguns perigos concretos que mecanizam a trabalho. Um deles é bastante comum pela própria origem campartimentalizada do trabalho de vetorização: ao buscarmos recriar vetores equivalentes em nossa musculatura, acabamos os tratando como pontos ou zonas musculares fixas e independentes que não se relacionam entre si. Uma projeção de peito não se inter-relaciona com a retração de quadril e assim por diante. Essa fixidez e divisão excessiva dos vetores acabam gerando estereótipos e não recriações equivalentes. Geralmente, esses pontos musculares fixos são produzidos por tensões excessivas colocadas nos vetores. Um dos trabalhos — talvez seja mais uma espécie de imagem que, de certa forma, ajuda o ator a escapar desse perigo — é o de *circular* esses vetores, criando relações entre eles, o que seria, em última instância, buscar sua organicidade. Essa imagem de circular as tensões e energias acumuladas nesses pontos fixos vetorizados sempre me ajudou muito, enquanto ator, a escapar de possíveis mecanizações e do perigo da compartimentalização excessiva. Como ator devo buscar, nesse trabalho, fazer que a energia circule e não se acumule nas tensões excessivas, procurando um relacionamento múltiplo entre todos os vetores, buscando um corpo-subjétil por entre esses elementos observados e recriados.

Uma forma bem concreta de fazer essas energias circularem, e que estou usando, de forma bastante eficaz, em oficinas de curta duração, é simplesmente dançar esses vetores. Depois de trabalhar essa vetorização e também algumas dinâmicas de pequenas ações, podemos nos abandonar a uma espécie de dança com esses elementos, sem pensar, nem em uma suposta fidelidade excessiva aos vetores observados, nem em sua fixação. Usar os vetores como ações ou palavras corpóreas a serem dançadas no espaço. Buscar circular os vetores e integrá-los através da uma dança livre que utiliza como "ação coreográfica" os próprios vetores e as dinâmicas das pequenas ações recriadas em nosso corpo. Esse trabalho de dança pode ser realizado com ou sem música. Somente devemos ter em mente que a música, geralmente, remete o ator para dentro de um universo determinado. Isso não é, de modo algum, nocivo quando usado com consciência e quando mesclado com momentos de silêncio, no qual o ator pode "dançar" conforme a música que propõe sua própria musculatura re-vetorizada e recriada.

Através de um elemento inicial concreto, como a observação e sua posterior recriação enquanto vetorização espacial e também a pesquisa das dinâmicas das pequenas ações observadas, esses trabalhos de circulação e danças buscam fazer que o ator tente encontrar suas relações intensivas, suas partículas de vizinhança com essas pessoas, seu devir-outro, buscando atualizar suas vivências da memória energética do encontro durante a observação e que se encontram em estado virtual. Em suma, buscam recriar uma corporeidade por entre fisicidades que são o suporte dessa mesma corporeidade.

Ao realizar esse trabalho durante período relativamente longo de tempo, o ator poderá buscar quais os pontos principais de retomada dessas ações, ou seja, buscar seus *punctums* de recriação. Assim, ele poderá expandir essa ação física que será recriada no espaço e lançada na zona intensiva, zona de partículas em vizinhança descoberta pelo ator. Nem mais vetores, ou dinâmicas de ações, ou mesmo danças ou circulações, mas um corpo integrado em constante devir-outro. Uma ação-em-arte, uma matriz orgânica, pronta para entrar em cena e gerar um corpo-subjétil dentro de uma zona de turbulência, fazendo com que um corpo em devir-outro convide outros corpos para devir.

Devemos ter em mente que a mimese corpórea não cria personagens. Não devemos acreditar que as recriações possibilitadas pelas observações concretas do outro sejam criações de personagens fixos e pontuais. Elas, certamente, podem ser teatralizadas de uma forma, que chamamos, dentro do Lume, de pura, ou seja, relocadas para dentro da cena como um bloco inteiro e compacto. Isso significa que posso usar todos os elementos recriados de Mata-Onça (corpo, voz, ações e texto) como um bloco único dentro do espetáculo. Porém essa é apenas uma das muitas possibilidades de teatralização das matrizes miméticas. Devemos entender que a mimese gera, para o ator, não personagens, mas ações físicas e vocais, que serão suas matrizes de recriação. Se pensarmos dessa forma, poderemos ter uma gama muito maior de possibilidades de seu uso cênico, pois, através da variação de fisicidade — princípio pelo qual podemos trabalhar as matrizes em suas infinitas variações no tempo/espaço — as ações miméticas recriadas podem ser ampliadas, recortadas, fissuradas, particionadas e mesmo reconfiguradas. Posso, perfeitamente, utilizar a máscara facial de uma matriz, junto com o andar de uma outra e com a voz de uma outra. Essa recombinação gera uma outra relação muscular de macro e microtensões no corpo, ou seja, gera uma outra fisicidade, que gerará, certamente, outra corporeidade, recriando uma outra matriz a partir de partes de matrizes bases. Portanto, pensar que as matrizes miméticas são ações e não usos corpóreos e psíquicos fixos e imutáveis dentro de uma concepção românica de personagem nos abre possibilidades de recriação e reconfiguração delas mesmas em múltiplas possibilidades.

Mas como visualizar, aqui, uma aplicação direta de todos esses trabalhos a uma observação? Acredito que a melhor maneira de responder a essa questão seja descrever um exemplo concreto. Portanto relatarei, resumidamente, as dificuldades e descobertas que eu, como ator, tive ao tentar realizar a mimese de seu Manuel — Mata-Onça, ação usada no espetáculo *Café com Queijo*.

Um exemplo: recriando Mata-Onça

Quando conheci Mata-Onça, como já relatei pouco acima, tive uma empatia imediata. Era um senhor orgulhoso de seu quintal, de suas histórias e de seu conhecimento sobre as plantas e sobre o mundo. Essa sede de sabedoria fazia dele uma espécie de autodidata do ouvir-falar e da observação do mundo ao seu redor. Ao ouvir ele contar os seus relatos, me dava a impressão que, quando ele ouvia algum tipo de informação ou observava algum movimento à sua volta que, de alguma forma, lhe interessava, essa informação era imediatamente assimilada e recriada dentro de seu universo singular. Portanto, sua fama de mentiroso e exagerado era, ao meu modo de ver, bastante injusta: ele simplesmente assimilava o mundo à sua volta e o singularizava, imprimindo uma visão única de uma suposta realidade que passava por dentro e por entre esse poder de recriação. Ele recriava em seu mundo uma "realidade" irreal, uma distorção linear que me encantava. Acredito que, ao ler um pequeno trecho de suas declarações, dentro de um universo bem particular, essas sensações a que me refiro possam ficar mais claras:

> Eu cunheço quando a pranta tá amarela, eu vigio qualé o tema da doença que ela pode tê, ou ao enfraquecimento dela. Ela enfraquece às vezes é devido o esterco que é muito forte,

> ou então, é demais fraco, ou então é um, uma formiga pretinha que ela morde doido. Eu num sei o nome dela. Eu só chamo por "formiga pretinha que morde doido". Aí tem a mechuringa que é um micróbio, principalmente apodruzido dessa própria formiga. Ela apodruzi a mechuringa. Ela apodruzi tudu que é modelo de fungui na terra, na terra a pranta vai ispudrecendo aquela raiz, intão ela vai acabando, se amarelando. Aí tem que sabê o remédio que põe pra ela. Como hoje nóis tem um remédio muito bom, então chega lá e é preciso purverizá, aí qual é o remédio pra purverizá? É esse! Bem, aí purverizô e matô aqueles micróbi por que ele é gerado da própria natureza. É um micróbi. Aí então, vamo dizê, purverizô, aqui a tar duença citada. Mas só que a pranta precisa de uma iscondição estabelecida, vamo dize, pode sê orin. Orin é uma material idêntico a cimento, produto químico. Aqui os veterinário sabe. Olha, eles entendem porque pra sê veterinário eles tem que istudá, pelo menos, a parte da, da merda, o cocô, não só dos animal mas também do cristão pra eles podê sê veterinário. Eu tenho pra mim que os veterinário entendem de pranta também, purque pra eles se formá veterinário ele tem que reproduzi os mudelo da geogração. Então, geogração é o seguinte: é pranta, é bicho, é inseto, é tudo quanto é esses modo. Ou quando não tem, pelo menos eu já vi o gafanhoto. O gafanhoto assim, que dá no capim. Mas num é só no capim que tem verde, tem preto, tem roxo. Então, de acordo com o local ele será de uma cor. Um outro bixo, vamo dizê, ele faz a desovação. Tem a lagarta que vira barbuleta. Tem, vamo dizê, o carrapato que é uma praga infectágica porque é um microbi.

Essas informações singularizadas não podem, em meu modo de ver, ser rebatidas como ingenuidades e confusões de informação em relação a certo universo "verdadeiro" preestabelecido. Mas são, sim, recriações singulares de um universo específico, que acaba gerando uma certa atualização-Mata-Onça-do-mundo.

E foi isso que me encantou nele: um certo poder de criação de seu próprio universo singular que ficou profundamente impresso em minha memória como uma potência afetiva virtualizada.

Mas essa potência afetiva deve ter algum suporte concreto para ser recriada em meu corpo. Portanto, ao mesmo tempo que me deixava afetar por essa atualização-Mata-Onça-do-mundo, eu também observava concretamente suas projeções, retrações, vetores de peso, olhar, coluna e a dinâmica de suas ações. Lembro-me que algumas observações bem concretas me saltaram aos olhos logo em um primeiro momento: ele possuía uma projeção de peito que se juntava com uma projeção de barriga gerando um grande e forte bloco-tronco. Também observei uma pequena retração de quadril. Seus vetores de peso oscilavam quando ele caminhava, passando da esquerda para a direita numa dinâmica lenta e suave.

Tinha olhar penetrante, ou seja, um vetor fino que lhe saía dos olhos e que atacava o espaço. Tinha rosto bastante redondo, e seus olhos ficavam muito pequenos nesse grande rosto. O pescoço, minúsculo, ficava quase que completamente escondido. Sua voz possante ressoava quase no nariz, mas percebi que seu ressonador era como uma mistura de nariz, testa e normal. Essa voz possuía em grande vetor de projeção para o espaço.

Ao chegar em sala procurei começar a pôr em prática esses vetores em meu corpo. Para recriar esse bloco peitoral fui testando projeções de peito e de barriga até atingir algo como um projeção em bloco barriga-tórax. Busquei também uma pequena retração de meu quadril que se ajustasse a esse bloco peitoral.

Depois veio a máscara facial: o rosto de seu Mata-Onça era muito diferente do meu, tenho olhos relativamente grandes e um rosto mais quadrado que redondo. Como fazer para recriar aquele rosto? Teria de fazer opções. O que mais tinha me chamado a atenção era a força daqueles olhos pequenos em um rosto muito grande. Pois bem, iria tentar, então diminuir meu olho. Mas como fazê-lo? Depois de ir testando, fui percebendo que eu tinha uma sensação de rosto maior se realizasse uma retração exagerada de minha boca, mais especificamente de todos os músculos ao redor da boca. Essa grande retração, além da sensação de um rosto mais redondo e maior, também diminuía consideravelmente meus olhos, já que os músculos do rosto acabavam "enrugando" a musculatura ao redor deles.

É importante observar aqui que isso nunca foi realizado com a ajuda de espelhos. O importante não é a forma muscular final de meu rosto estar mais ou menos parecida com a forma facial de Mata-Onça. Muito mais importante é a sensação corpórea que a forma muscular de meu rosto gera. Em outras palavras, esse rosto recriado era, obviamente, muito diferente do rosto de Mata-Onça, mas as sensações que essas retrações de meu rosto realizavam me jogavam em uma zona de maior proximidade com ele, em um universo mais próximo da sensação virtual que eu tinha do rosto de Mata-Onça. Quanto ao andar, oscilava meu vetor de peso da esquerda para a direita em bloco e de maneira relativamente lenta, o que também me dava a sensação atualizada em meu corpo do andar que eu havia observado.

Mas essas eram as macrotensões. Deveria, agora, ir à busca da voz e das microtensões que iriam fazer que esses vetores "circulassem", "dançassem" no espaço. Em relação à voz, fui à busca de uma ressonância de nariz junto com uma ressonância de testa. Mas essa voz soou extremamente artificial em relação àquelas macrotensões já geradas em meu corpo. Ou eu havia me enganado em relação aos ressonadores ou teria de fazer adaptações. Fui, então, suavizando essa ressonância, por um lado colocando mais ar na saída da voz e por outro lado "abaixando" essa ressonância para uma região mais próxima da garganta, deixando, ainda, o vetor de saída de ar no nariz. Essa voz me pareceu mais próxima de minhas observações e se "encaixava" mais dentro das tensões geradas em meu corpo pelo trabalho de vetorização. Claro que ainda era uma voz muito diferente da voz "real" que eu ouvia na gravação, mas sempre iria ser. Porém, a sensação ao ouvi-la internamente me levava a um universo mais próximo de Mata-Onça.

Em relação à construção das microtensões: junto com o trabalho de macrotensões que os vetores proporcionaram e das dinâmicas das ações observadas — presenciei o modo como ele sentava, como ele tomava água, como ele se levantava da cadeira, como ele coçava a cabeça, como ele pegava pequenos objetos, como ele cruzava os braços, etc. — parti para um trabalho de "improvisação" com todos esses elementos de forma livre no espaço. Ao mesmo tempo que buscava entregar-me a essas "improvisações", também tentava detectar microtensões e micromovimentos que ligavam todos esses elementos. Essa é uma parte muito exaustiva do trabalho, pois existe uma sensação contínua de um certo "encaixe"-"desencaixe" das ações, ou seja, momentos em que você sente que encontrou pequenas zonas de vizinhança com Mata-Onça e outras em que você navega por uma mecanicidade irritante, sentindo-se o ator mais incompetente do mundo. Mas, depois de algum tempo e muito trabalho, finalmente consegui ir fazendo que essas microtensões e musculaturas mais profundas dançassem, circulassem com essas macrotensões de uma musculatura mais geral, gerada pelo trabalho de vetorização. Essas microtensões geram ajustes e detalhamentos. Por exemplo, depois de algum tempo de trabalho descobri que estava colocando tensão excessiva em meu peito e também em meu rosto. Ao abrandar essas tensões, acabei até mesmo me afastando de uma imagem mais fotográfica de Mata-Onça, mas essa mesma sutileza acaba me lavando mais próximo de uma zona de vizinhança com ele, atualizando minhas memórias energéticas do encontro. Assim, como atores, nesse trabalho, por mais exaustivo que ele seja, podemos construir detalhes de microtensões que quanto mais sutis e detalhadas, mais completam uma fomalização, gerando um suporte cada vez mais consistente, que nos lança a uma zona de intensidades. E não há limite para a busca dessas sutilezas e detalhes. Eu tenho uma matriz a que dei o nome de seu Beijinho que possui uma pequena contração nos dedos médios das mãos. Jesser, na matriz seu Teotônio, possui uma pequena contração nos dois "dedões" do pé. E nesse momento não importa, de fato, se essas pequenas e delicadas contrações e retrações realmente foram observadas ou mesmo se existem no corpo do outro, ou se surgiram como conseqüência do trabalho sobre as macroações, pois a relação de todos esses pequenos detalhes e microtensões suportam a formalização da zona intensiva, gerando um corpo-subjétil que dança **com** o Mata-Onça, e não simplesmente dança **o** Mata-Onça. Através desses detalhes, Jesser dança com seu Teotônio, tendo seu Teotônio ou não contração nos dedos dos pés. Meu corpo habitando o corpo de Mata-Onça, gerando um corpo-subjétil, um corpo em devir-outro, e esse devir-outro, aqui, não pode ser entendido como ser Mata-Onça, mas é um processo, uma busca de uma zona de contágio e vizinhança entre meu corpo e o corpo-Mata-Onça. "Você estava na voz de Marquinho", elogia um morador de rua ao assistir um espetáculo que utilizava ações miméticas.

Raquel Scotti Hirson também levanta essas questões ao tentar trabalhar sobre as ações observadas de seu Anísio, matriz que, posteriormente, foi usada nos espetáculos *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, *Contadores de Estórias* e *Café com Queijo*:

> Se ele era tão mais magro e velho que eu, decerto eu poderia relacioná-lo a uma árvore seca, por exemplo, tentando encontrar uma qualidade de tensão interna que pudesse gerar no espectador a impressão de ver um corpo mais magro e mais velho, ainda que objetivamente fosse visto o corpo de Raquel. O acesso a essa musculatura interna, sua vibração, seus impulsos, seus canais de passagem para o ar e o domínio da qualidade de suas tensões seriam a chave para o encontro subliminar com o espectador, distanciando-o da impressão mais exterior e objetiva da minha pessoa (Hirson, 2003, p. 151).

As mesmas observações também em Ana Cristina Colla:

> Quando desejo transpor a memória para o corpo, dentro da linguagem teatral, necessito ir além da descrição. Não basta entrar em cena com meu corpo jovem e dizer "tenho oitenta anos, a idade pesa no meu corpo e minha voz treme quando falo". Preciso impregnar minha musculatura da fragilidade de um corpo já desgastado, descobrir em meu corpo onde ressoa essa voz, expirar toda juventude de minha pele, de meus olhos, de meus ossos, para que eu possa comunicar o corpo-em-vida de uma pessoa de oitenta anos. Para que essa apropriação seja aceita aos olhos de quem vê, não basta que eu reproduza externamente o tremelicar das mãos ou o tremor da voz, esses são os fragmentos externos visíveis e facilmente reproduzíveis pelos mais atenciosos. Preciso adentrar nos meandros, nas diversas qualidades de energia, nos diferentes *conteúdos vibratórios* emanados por um corpo vivo e encontrar os equivalentes musculares em meu próprio corpo (Colla, 2003, p. 92).

Foi nesse momento que eu pude, então, buscar descobrir os pontos de retomada, os *punctums* que, quando ativados, recriam essa zona de vizinhança com Mata-Onça. Descobri que os *punctums* de retomada dessa matriz estavam localizados em três pontos distintos: 1) um ponto central de meu peito, uma tensão específica em meus ombros e uma tensão específica em meus lábios. Ao ativar esse ponto central de meu peito — lançando-o à frente, como uma projeção — juntamente com a tensão específica de meus ombros e a tensão específica de meus lábios, esses *punctums* se expandiam e traziam consigo todas as outras macro e microtensões, lançando essa formalização em uma zona intensiva, recriando a matriz Mata-Onça no tempo e no espaço.

Você pode estar pensando: muito interessante tudo isso, mas como fazer para, como você mesmo disse acima, "suavizar a ressonância de nariz, colocando mais ar na saída da voz e "abaixar" a ressonância para uma região mais próxima da garganta"?

Como fazer para descobrir correlações sutis entre macro e microtensões geradas pelas vetorizações?

Já tive oportunidade de relatar algumas questões sobre a pré-expressividade nesse texto, assim como em meu trabalho anterior. A questão de "abaixar a ressonância da voz de nariz" é uma ação técnica descoberta muito anteriormente em treinamento, ao trabalharmos questões específicas relacionadas à voz. Quanto à segunda pergunta sobre "descobrir as correlações entre macro e microtensões", posso dizer que depois de alguns anos, o treinamento pré-expressivo nos instrumentaliza a realizar uma auto-observação sutil de nossa musculatura em relação a uma possível conexão entre macro e microtensões proporcionadas pela vetorização no trabalho específico de mimese. O trabalho de ator — venho enfatizando desde as primeiras linhas desse texto — não deve e não pode ser considerado como pontos independentes: observação de campo, ou trabalho de vetorização, ou treinamento energético, ou treinamento vocal, ou treinamento técnico, ou trabalho de mimese corpórea, ou geração de *punctums,* etc. Nunca OU, mas E, E, E. Multiplicidade. Em realidade, todos esses trabalhos se diagonalizam em um só trabalho: o trabalho de ator. E esse processo de formação em continuidade infinita não é segmentado, mas é duração, algo que se acumula nele mesmo. Um trabalho realizado hoje traz consigo o peso e a massa de todo o trabalho anterior aberto a renovações, recriações e atualizações contínuas. E o trabalho sobre a mimese de Mata-Onça, de certa forma, exemplifica e sintetiza toda essa questão. A mimese corpórea, e poderia arriscar, o trabalho de ator, é uma atualização constante de memórias: atualizar as virtualidades técnicas trabalhadas em treinamentos específicos, redimensionando e reconfigurando vetores musculares e vocais e, sobre essa, atualizar a memória virtualizada das vivências intensivas proporcionadas pelos trabalhos de treinamento energético e, sobre essa, atualizar constantemente os *punctums,* esses pontos virtuais que levam a ação à expansão e à recriação e, sobre essa, atualizar a memória afetiva de um encontro e, sobre essa, atualizar e, portanto recriar um outro corpo e, sobre esse, atualizar uma Memória que gera o acontecimento do teatro no aqui-agora, lançando todas essas atualizações em uma zona de turbulência que se virtualiza nela mesma. Todas essas memórias e virtuais sendo atualizados em *continuum* e em relação dinâmica gerando um corpo-subjétil em relação de turbulência nos corpos, dos corpos, para os corpos, através dos corpos e por entre os corpos dos atores e dos espectadores. É justamente nesse sentido que, para o ator, Stanislávski, Grotowski, Burnier e outros gritaram, cada um dentro de suas respectivas visões: o corpo é memória.

Café com Queijo - uma aplicação poética

Falemos mais especificamente da aplicação de todas essas memórias, virtuais e atualizações no espetáculo *Café com Queijo* que é um trabalho pontual e que possui, em si, uma duração e uma história que o pressionam por todos os lados. Impossível falar de *Café com Queijo* sem falar da conduta singular e grupal específica do Lume. Impossível falar de *Café com Queijo* sem falar de organicidade, técnica, corpo cotidiano, corpo-subjétil, *punctums* e zonas de turbulência. Impossível falar de *Café com Queijo* sem falar de trabalhos pré-expressivos, do labor sobre as observações e recriação de matrizes miméticas, de mimese corpórea, da presença necessariamente invisível do ator e de toda a história interna do Lume no que tange a esse trabalho específico. Falar sobre esses elementos não é falar sobre o que precede ou justifica esse espetáculo, mas, de certa forma, é falar também sobre *Café com Queijo*, pois tudo isso está, de forma poética, nele contido. *Café com Queijo* é a atualização de um trabalho contínuo de muitos anos.

Desde 1993 estávamos realizando todos os trabalhos pré-expressivos (técnico, energético e vocal) de maneira cotidiana. Havíamos realizado duas pesquisas de campo e montado três espetáculos distintos dentro do trabalho de mimese corpórea. Afora isso tudo, havíamos montado um espetáculo de palhaço chamado *Mixórdia em Marcha-Ré Menor* (1995) e um espetáculo de rua chamado *Parada de Rua* (1998). Esses espetáculos nos proporcionaram uma grande vivência prática de contato direto com o público, numa geração contínua de setas longas na zona de turbulência; além de o espetáculo *Parada de Rua* (1998) ter introduzido em nosso trabalho de ator a questão musical, tanto em relação ao tocar instrumentos quanto a um grande treino e descobertas em relação ao canto. Toda essa convivência prático-artística também fez que houvesse, cada vez mais, maior interação e relação de jogo entre nós atores. Aprendíamos com o outro, jogávamos com o outro o tempo todo. Além de toda essa vivência, cada ator possuía, em relação às matrizes miméticas, mais de uma hora de ações codificadas passíveis de recriação e possuíamos, ainda, muitas músicas gravadas nas pesquisas de campo e que ainda não haviam sido utilizadas.

Era esse o "estado" em que nos encontrávamos — Cris, Jesser, Raquel e eu[14] — em meados de 1998, depois do encerramento da carreira do espetáculo *Contadores de Estórias*. Sabíamos somente que queríamos montar um espetáculo baseado no material coletado e codificado, mas colocamos como premissa para sua montagem alguns desafios que foram nossos norteadores:

1. tínhamos a idéia, sempre presente, da possível capacidade do ator de realizar seu próprio espetáculo, criando e pesquisando, também, uma dramaturgia a partir de seu repertório. Além disso, o desapontamento anterior com um diretor externo nos levou à seguinte pergunta: seria possível a criação de um espetáculo, baseado no trabalho de mimese corpórea, sem nenhum tipo de direção externa?
2. Gostaríamos que o foco desse espetáculo não estivesse tão centrado nos "causos" e lendas, mas, principalmente, nas canções e histórias pessoais das pessoas.

---

[14] A partir de agora chamarei assim meus companheiros de trabalho: Ana Cristina Colla (Cris), Raquel Scotti Hirson (Raquel) e Jesser de Souza (Jesser).

3. Além disso, seria possível, somente com nosso material em repertório, das duas viagens de pesquisa de campo, recriar, no público, a mesma vivência poética desses vários "brasis" que encontramos em nossas viagens, não mais lançando mão de recursos realistas de espacialização, como no caso do espetáculo anterior, *Contadores de Estórias*, mas, utilizando, para isso, um espaço único de encenação?

4. Queríamos realizar um espetáculo muito próximo do público, dando continuidade ao trabalho de busca de uma relação direta realizada em espetáculos anteriores. Mas agora gostaríamos de ampliá-la: seria possível construir uma estrutura espetacular que fizesse que o público, de certa forma, até mesmo participasse diretamente da cena sem uma imposição muito forçada?

A primeira premissa norteadora traz à tona a discussão de uma possível dramaturgia de ator. Segundo Pavis em seu *Dicionário de Teatro*:

> A dramaturgia, no sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos (2001, p. 113, verbete Dramaturgia).

Como percebem, a dramaturgia, segundo essa definição de Pavis, é uma poética da arte dramática e que não tem como princípio um centro prévio prefixado e preestabelecido para construção de uma obra, mas busca esses princípios em cada obra. O conceito de dramaturgia clássica, ou seja, a dramaturgia que analisa somente o texto dramático como uma estrutura independente e princípio prévio necessário e fundamental para a construção da obra, há muito foi substituída por um conceito dramatúrgico no qual, mesmo tendo ainda o texto como centro, expande seus contornos abarcando não somente o texto dramático, mas também, e principalmente, sua realização cênica. O texto não é mais pensado somente como texto, mas sua encenação faz parte integrante da dramaturgia. Verificamos claramente essa tendência, somente para citar alguns exemplos, em Brecht, Pirandello e Beckett.

Hoje, com a desconstrução da própria encenação, e no momento em que as bordas e fronteiras entre manifestações artísticas como teatro, dança e *performance* se tornam cada vez mais maleáveis e se relacionam entre si — gerando mesmo a necessidade de se criar novos substantivos para manifestações artísticas como teatro-dança, dança-*performance* — a noção de dramaturgia se expande ainda mais. Como definir a dramaturgia de uma encenação de teatro-dança? Ainda não sei a resposta, mas em função desses novos territórios de manifestação cênica, o próprio conceito de dramaturgia passa por um processo de desconstrução e reconstrução e, portanto, por um estado de redefinição. Hoje não existe mais uma preocupação em se "elaborar uma dramaturgia que agrupe artificialmente uma ideologia coerente e uma forma adequada e, freqüentemente, uma mesma representação recorre a diversas dramaturgias. [. . .] Portanto, a noção de *opções dramatúrgicas* está mais adequada às tendências atuais do que aquela de uma dramaturgia considerada como conjunto global e estruturado de princípios estético-ideológicos homogêneos" (Pavis, 2001, p. 115 — grifo do autor).

Assim, a dramaturgia de ator se encontra nessa borda, nesse espaço entre dança, teatro e *performance*, nesse espaço em que as estruturas homogêneas não operam mais, nesse espaço em que a multiplicidade é um princípio. Portanto, é difícil, ao meu ver, definir o que seja dramaturgia de ator, já que o próprio conceito de dramaturgia está vazando nele mesmo. Mas podemos, mesmo com todo o cuidado, realizar algumas considerações. Posso dizer o que, ao meu ver, não pode ser confundido com dramaturgia de ator:

1. dramaturgia de ator não significa delegar aos atores escrever previamente o texto da encenação. Nesse caso ainda se encontra a noção de dramaturgia clássica na qual a encenação

e a montagem de uma obra deve conter, necessariamente, uma obra textual como princípio prévio e fundamental para sua construção;

2. Dramaturgia de ator não significa o ator ser o centro único e pontual da encenação. Nesse caso não teremos uma dramaturgia de ator, mas talvez, e no máximo, uma dramaturgia do ego. Seria ingenuidade pensar, como atores trabalhando numa suposta dramaturgia de ator dentro desse contexto, que diluiríamos um suposto "textocentrismo" ou uma suposta ditadura do diretor ou encenador, pois nada mudaria profundamente a não ser, somente, a certeza de que substituiríamos um centro por outro: mudaríamos o centro para um "atorcentrismo" ou uma ditadura do ator.

Ao meu ver, o espetáculo teatral somente se poetiza e se efetua por meio de uma relação de forças entre todos os elementos que o compõem. Justamente quando o espetáculo diagonaliza todos os elementos e as forças que ele contém, formando um só bloco, um só ser do sensível, é que ele atinge sua força e plenitude poética e afetiva. Para buscar uma efetivação dessa diagonalização de forças dos elementos do espetáculo podemos partir de caminhos diferenciados: um deles poderia ser o texto, outro poderia ser a espacialização, outro poderia ser a centralização desse objetivo nas mãos de um diretor, ou mesmo, partir de um repertório de ações codificadas dos atores. E talvez essa última seja a realização de uma dramaturgia de ator: buscar uma diagonalização e um equilíbrio de forças dentro dos elementos que compõem o espetáculo a partir das ações físicas e vocais previamente codificadas dos atores. Não estou dizendo, aqui, que essas ações serão o centro do espetáculo, ou o único elemento que o funda, mas estou dizendo que o conjunto das ações físicas e vocais previamente codificadas dos atores pode ser um princípio norteador dessa poetização não hierárquica do espetáculo.

Para o espetáculo *Café com Queijo* partimos desse princípio. Os atores tinham mais de quatro horas de material previamente codificado passível de recriação orgânica. Deveríamos, de alguma forma, ajustá-lo, organizá-lo dentro de uma *poética* específica. Claro que isso pode ser feito com a ajuda de um diretor, de um olhar de fora. Dramaturgia de ator não significa que os atores devem fazer tudo sozinhos. Ela, como já dito, é apenas o princípio norteador de uma poética e não a centralização de um elemento. Mas optamos por não trabalhar com um diretor, tanto pelos motivos acima explicitados, como para provar a nós mesmos que éramos capazes de organizar um espetáculo poeticamente coerente com nosso material. Para realizarmos esse intuito teríamos de pensar em algo que, até então, nos trabalhos do Lume, não havia sido focado de maneira efetiva: o pensamento da cena, da encenação. E devo confessar que, mesmo com essa experiência dramatúrgica do espetáculo *Café com Queijo*, ainda estamos no início de uma pesquisa desse "pensar a cena" a partir do material do ator. Claro que muitas das questões que serão aqui relatadas, e que parecem bastante claras e concretas hoje, surgiram, no momento da criação do espetáculo, de forma bastante intuitiva, mas essa mesma intuição vinha (e ainda hoje vem!) permeada por questões e experiências que nos faziam pensar praticamente a encenação desse material dentro de alguns princípios, intuições e opções. Vejamos, agora, de onde vieram os elementos que determinaram a forma final do espetáculo *Café com Queijo*.

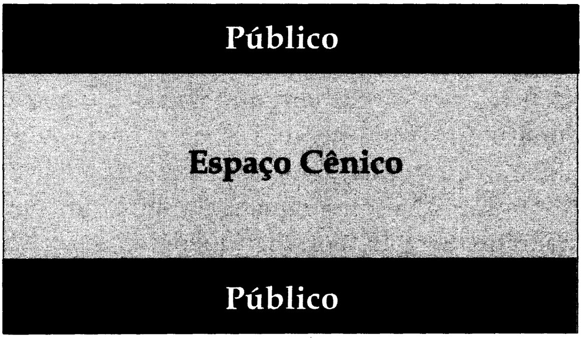
Café com Queijo teve como pré-gênese a idéia de um espetáculo de canções. Havíamos gravado muitas músicas durante nossas duas viagens de pesquisa de campo, e somente uma quantidade ínfima delas havia sido aproveitada. Assim, resolvemos, ainda em 1997, dar início a um trabalho de aprendizado dessas canções, além de uma triagem que as separaria em "classes" como, por exemplo, canções sobre família, canções sobre o trabalho, canções sobre lendas e assim por diante. Tivemos essa idéia depois de assistirmos um grupo amigo da Bolívia — Teatro de Los Andes — que havia montado um maravilhoso espetáculo, todo realizado com canções, permeado por situações às vezes hilárias, às vezes líricas. Foi um espetáculo que muito nos impressionou e que nos instigou a trabalhar com uma criação cênica baseada somente em canções.

A partir dessa idéia chegamos a realizar algumas experiências, no final de 1997 e início de 1998, em caráter bastante experimental e apresentamos somente para os funcionários do Lume. Mesmo com a saída das atrizes Luciene Pascolat e Ana Elvira Wuo do Lume em meados de 1998; eu, Cris, Jesser e Raquel resolvemos dar continuidade a esse projeto. Mas, ao entrarmos em sala de trabalho, nos deparamos com uma grande questão: se tentássemos cantar as canções colhidas em viagem de pesquisa de campo com uma técnica clássica de canto, fosse ele lírico ou popular, com diferentes vozes, perderíamos muito da riqueza vocal dessas canções, pois, a nosso ver, o que encantava nelas era, justamente, o modo específico como aquelas pessoas as cantavam. Muitas vezes, a beleza da canção estava naquele tom ligeiramente desafinado, naquele acorde que "passava" o tempo, naquela voz típica das cantadeiras de procissão; "limpar" esses elementos seria, para nós, como tirar o encanto dessas canções. Resolvemos, então, cantar essas canções de forma mimética, ou seja, recriar ações vocais para que pudéssemos cantar aquelas canções abarcando toda essa riqueza vocal. Mas como usar somente a voz sem dar corpo a esse material mimético? E já que utilizaríamos material mimético corpóreo e vocal, por que realizar, então, um espetáculo somente com canções? Resolvemos, então, mesclar no espetáculo canções, matrizes puras e algumas histórias das pessoas que encontramos em nossas viagens, utilizando o texto transcrito de seus próprios relatos. Não focaríamos, no entanto, os relatos sobre "causos" e lendas, mas principalmente nos dizeres aparentemente simples, pessoais que, ao nosso ver, singularizavam a atualizavam visões quase poéticas do mundo.

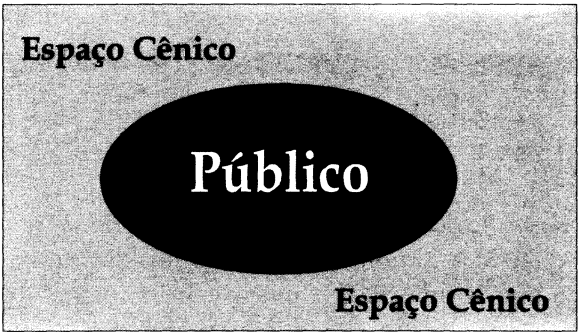
Mas quais seriam, então, os desafios? Já não havíamos realizado isso em espetáculos anteriores? De certa forma, sim. Já havíamos cantado e recriado essas pessoas com nossas matrizes miméticas. Mas agora queríamos uma participação maior do público e uma espacialização diferenciada. Como criar uma estrutura cênica que permitisse essa participação do público, essa proximidade e essa vivência intensiva, essa vivência-memória que nossos corpos, em recriação mimética dessas pessoas, podiam proporcionar?

A espacialização do espetáculo *Café com Queijo* veio de um conjunto de opções bem concretas realizadas por nós. A primeira foi a de que não queríamos palco italiano, pois esse tipo de espacialização, de certa forma, distancia a relação ator-público e gostaríamos de trabalhar o oposto disso. Mas, se não for palco italiano, qual espaço? Cris aventou a possibilidade da rua e foi uma ferrenha defensora dessa possibilidade. Já eu, Raquel e Jesser achávamos melhor uma sala. Apesar de acreditar que a rua é um espaço muito apropriado para uma proximidade ator-público, achei que o ambiente da rua não possibilitaria sutilezas que as recriações corpóreas e vocais de nosso material possuía. Cris acabou cedendo e optamos por uma sala. Mas qual seria sua configuração? Com arquibancadas? Onde estaria o público e onde estariam os atores? Na verdade o desenho específico final da espacialização do espetáculo *Café com Queijo* passa por várias etapas. Se não tínhamos o desenho definitivo do espaço, já tínhamos, ao menos, uma certa idéia de ambientação e ela veio de uma experiência cotidiana. Quando, em 1998, viajamos para a cidade do Cairo, no Egito, para participar de um festival, em um momento de folga do trabalho, fomos a uma espécie de bar em que serviam chás e pequenas bebidas. Mas não era um bar comum: sentávamos em tapetes cheios de almofadas e éramos servidos ali mesmo. As paredes que delimitavam o espaço e também o teto desse lugar eram forrados por tecidos maravilhosamente coloridos. Estarmos sendo servidos, quase deitados, entre tapetes, almofadas e tecidos nos dava uma sensação extremamente agradável de conforto e, principalmente, de aconchego. E foi essa experiência concreta que nos levou a buscar uma espacialização aconchegante, entre tapetes e almofadas. A idéia de delimitar o espaço cênico com tecidos também veio dessa experiência.

Pois bem, já tínhamos essa idéia, mas qual seria a espacialização? Alguns desenhos nos vieram a mente. O primeiro, que me recordo, criava na sala um corredor em que o público ficaria em duas alas, nas laterais, como na figura abaixo.

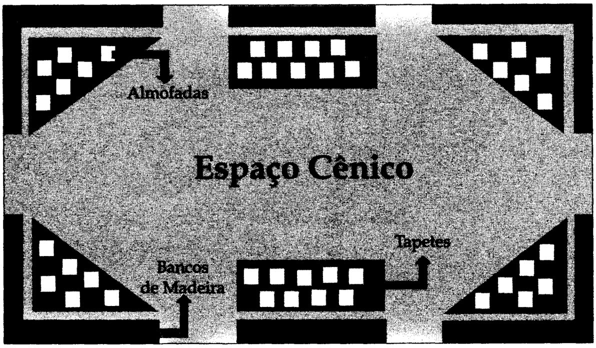


Logo abandonamos a idéia desse espaço, pois é um desenho bastante utilizado para espetáculos em sala, e também porque os atores teriam um espaço muito linear para a atuação. Um outro espaço pensado foi uma possível inversão espacial no qual o público ficaria no centro e os atores atuando ao redor, como na figura abaixo.



A princípio gostamos muito dessa espacialização, mas ela tinha alguns problemas práticos, pois delimitava o público para, no máximo, quarenta pessoas, e isso quando o espetáculo fosse realizado em sala grande. *Contadores de Estórias,* nosso espetáculo anterior, era realizado para público bastante restrito: 35 pessoas no máximo. Para *Café com Queijo* queríamos um público um pouco maior. Além disso, o espetáculo aconteceria em um ângulo de 360 graus, e o público teria de necessariamente "girar" para acompanhar o espetáculo. Convenhamos que não é muito fácil ficar "girando" em almofadas e tapetes durante mais de uma hora. Pensamos em abrir mão das almofadas e colocar cadeiras giratórias, mas abrir mão da idéia inicial de aconchego em razão de uma equação prática nos pareceu demasiado. Optamos, então, por abrir mão dessa espacialização.

Invertemos a espacialização, tornando-a mais clássica: atores no centro e público ao redor, em almofadas e tapetes. Verificamos, também, que se colocássemos bancos de madeira atrás das almofadas e tapetes, iríamos ampliar bastante nosso público, sem abrir mão do aconchego. Mas esse espaço era demasiado clássico: ficou parecendo uma arena retangular. Buscamos quebrar um pouco essa arena fechada criando, literalmente, "buracos" ao seu redor. Assim, ao quebrar a arena, acabamos criando espaços bastante pequenos para uma possível atuação, mas muito próximos do público, e esse resultado muito nos agradou. O desenho final da espacialização do espetáculo ficou assim:



Claro que relato esse processo de uma maneira resumida e bastante harmônica. Sendo quatro atores que criavam conjuntamente, tudo era discutido, rediscutido, pensado e repensado à exaustão. E não raro (não raro mesmo!) humores se alteravam, palavras duras eram ditas, discussões e profundas irritações eram deflagradas. Aliás, isso aconteceu para cada pequeno detalhe da montagem. Mas todos sabíamos que, cada qual à sua maneira, achava que sua opinião era a melhor para que o espetáculo funcionasse. Mas, muitas vezes, "o melhor" para um era exatamente o oposto que o outro achava "o melhor": conflito!

Sobre a luz, também não tínhamos um desenho, mas uma idéia. Primeiro: assim como não queríamos usar palco italiano, também não queríamos usar refletores. Isso remeteria muito a uma idéia específica de "teatro" de que queríamos fugir. Optamos por luzes incandescentes, que iluminariam o espaço de uma maneira bem tênue e indireta. A "luz geral" poderia ser realizada por luminárias que penderiam do teto. Um outro fator que determinou a luz, ou como a luz seria utilizada em alguns momentos do espetáculo, foi a sugestão da Cris que nos convidou a assistir a um belo filme de Guiseppe Tornatore, chamado *O Homem das Estrelas*.[15] Nessa película, um impostor viaja pelo interior da Itália, coletando imagens das pessoas comuns das comunidades com a promessa de as levar para que diretores e produtores as vejam. Assim, as pessoas que fizessem esse teste poderiam ser convidadas a participar de alguma produção cinematográfica e, assim, ficarem famosas. Para coletar essas imagens, o pseudocineasta coloca a câmara fixa em um plano aberto também fixo. Assim, um foco se fecha na pessoa que começa a falar sobre si mesma, conta histórias, anedotas, etc. Em nosso espetáculo a luz poderia ter a mesma função da câmara no filme de Tornatore: um foco é aberto (uma luz é acesa) e, então, uma figura e uma história singular é revelada. Dessa forma precisávamos fazer que as luzes incandescentes fossem, de certa forma, focadas. A imagem de abajures nos veio à mente. Seriam quatro abajures que focariam, em determinados momentos, cada um dos atores, revelando, cada qual, histórias singulares de cada recriação mimética. Mas como construir esses abajures e luminárias? Qual seria a melhor maneira? Para isso pedimos ajuda. Deixo para Jesser relatar essa questão:

---

[15] Versão brasileira do título original *L'Uomo delle Stelle*.

> Iluminar este ambiente dependeu de muitas tentativas frustradas. [. . .] Neste momento precisamos da colaboração de profissionais: uma designer de iluminação residencial (Silvia Balielo) e um cenotécnico (Abel Saavedra).[16] Eles ajudaram-nos na escolha da lâmpada ideal (que não ofuscasse os olhos dos espectadores), de luminárias e abajures e, principalmente, em como dispor toda a luz sem chamar a atenção dos espectadores para ela e a partir de materiais que compusessem o ambiente que queríamos criar. Abel Saavedra construiu, então, um dispositivo delicado feito de varas de pescas, na ponta das quais fixavam-se abajures e luminárias que iluminavam de uma maneira também delicada o ambiente, os espectadores e os atores (Souza, in: *Revista do Lume*, 4, 2002, p. 65).

A questão do figurino teve uma particularidade interessante. Não pela sua complexidade, pois, na verdade, chegamos a desenhos de figurinos bem simples. Calças e camisas para mim e para o Jesser e vestidos para Cris e Raquel, sem nenhuma espécie de adereço. Queríamos não somente tecidos simples, mas que fossem em cores pastéis, para contrastar com o fundo de tecido bastante colorido que fecharia o espaço cênico. Levamos essas idéias para o figurinista Fernando Grecco (*in memoriam*) que os desenhou para nós. Mas trilhamos um caminho complexo para chegarmos a essa simplicidade. No espetáculo

---

[16] Abel Saavedra, além de excelente cenotécnico, também é excelente ator-manipulador de bonecos e faz parte do grupo Seres de Luz com sede em Barão Geraldo (Campinas).

Contadores de Estórias os figurinos determinavam bastante a recriação mimética. Nesse espetáculo éramos bastante realistas em relação ao figurino, ou seja, uma recriação mimética masculina, mesmo realizada por uma atriz, tinha um figurino masculino e uma recriação mimética feminina, mesmo realizada por um ator, vestia figurino feminino. Velhos usavam bengalas e chapéus, ou meias compridas de lã. Acreditávamos, naquele espetáculo, que o público, de certa forma, seria capaz de "ler" esses signos propostos pelo figurino e aceitar o jogo mesmo sabendo que era uma atriz quem realizava a recriação mimética de um senhor idoso. Ainda estávamos muito presos às supostas convenções realistas que o trabalho de mimese trazia. Para a montagem de *Café com Queijo*, apesar de não mais estabelecer esse realismo do figurino, foi difícil abrir mão dos sinais facilitadores que os signos dos figurinos trazia. Sempre nos perguntávamos: não seria melhor usar símbolos como um chapéu, ou um xale para fazermos diferenciação entre os sexos das matrizes miméticas? Relutamos, mas acabamos optando por retirar qualquer espécie de símbolo. Teríamos, e queríamos, fazer o público ver, através de um corpo-subjétil, a mudança de sexo, a mudança de idade, a mudança de qualidades de energia de cada matriz mimética. Não parece, mas para nós era um passo bastante grande em relação ao espetáculo anterior, o que, se de um lado nos instigava, também nos deixava bastante inseguros.

Enquanto trabalhávamos sobre a espacialização, a luz e os figurinos, também pensávamos sobre a ligação de nosso material dentro de toda essa ambientação. Como organizar esse material de forma orgânica no espetáculo? Tínhamos mais de quatro horas de material entre matrizes miméticas e canções. Necessitávamos fazer uma triagem e apelamos, primeiramente, para o lado afetivo de cada um. Tarefa de casa: fazer uma lista, dentro do material disponível de cada ator, do que mais gostaria de fazer, o que seria imprescindível para cada um mostrar no espetáculo. Apesar do muito material, sempre há aqueles pelos quais temos maior apreço, maior carinho. Essa triagem afetiva diminuiu bastante a quantidade de material, mas ainda não era suficiente. Ainda teríamos de fazer cortes. Já sabíamos, pela qualidade do material de cada ator, e pela multiplicidade dele, que o espetáculo não teria uma linha prefixada. Ele seria feito por fragmentos, como pequenas lembranças focadas. Assim, resolvemos fragmentar cada matriz mimética. Por exemplo, uma ação recriada por mim que tinha quatro minutos, seria contraída para um pequeno fragmento. Dessa forma, minha matriz "seu Ribeiro" que possuía quase sete minutos de material foi contraída para um fragmento de pouco mais de quarenta segundos; os melhores quarenta segundos da matriz "seu Ribeiro", segundo meu ponto de vista, obviamente. Essa fragmentação teve duas conseqüências bem úteis para o espetáculo: a diminuição ainda maior do material, o que nos dava uma possibilidade real de iniciar a criação de uma estrutura para o espetáculo e também a idéia de que o tecido que delimitaria o espaço seria também fragmentado. Obviamente, a idéia de uma colcha de retalhos se ajustava perfeitamente a essa fragmentação que o material dos atores propunha. E foi assim que, a partir dessa idéia, dona Nair, funcionária do Lume, começou a costurar, pacientemente, as 36 rotundas de retalhos que delimitariam espacialmente o espetáculo *Café com Queijo*.

Agrupamos esses fragmentos em blocos. Alguns desses blocos já possuíam uma idéia prévia de construção, mas outros teriam de ser totalmente criados. Um dos blocos com idéia previa estabelecida foi o que chamamos "bloco das cadeiras". Na verdade, a idéia desse bloco surgiu de uma experiência didática. Já estávamos pensando na montagem do espetáculo *Café com Queijo*, quando, em junho de 1998, fomos convidados a realizar uma demonstração de trabalho sobre mimese corpórea[17] em Brasília. A Cris não poderia ir, pois estaria participando de um curso em São Paulo; então eu, Raquel e Jesser construímos uma pequena amostragem de nossas matrizes miméticas para que a demonstração de trabalho ficasse mais dinâmica. Essa amostragem das matrizes foi construída de maneira bem simples: eu, Jesser e Raquel ficávamos sentados em cadeiras, defronte e bem próximas do público, alternando sucessivamente trechos de nosso material mimético de forma pura,[18] ou seja, eu mostrava um trecho bem curto de minha matriz "Mata-Onça" pura e logo em seguida, Jesser mostrava um trecho de sua matriz "seu Teotônio" de forma pura e assim sucessivamente. A função prático-didática dessa amostragem era não somente indicar o material mimético ao público, mas também mostrar a capacidade de ativação e desativação dos *punctums* nas recriações das matrizes para, até mesmo, desfazer uma certa mística que existe no trabalho do ator: ao ativamos os *punctums* de uma matriz codificada, ele se expande rapidamente, dando a impressão para o público, falando em linguagem comum, que "entramos muito rápido na personagem". Quando os desativamos e ativamos outros logo em seguida, o público pergunta: *mas como ele consegue mudar a personagem tão rapidamente?* Isso, de certa forma impressiona, pois a grande maioria do público tem a tendência de pensar a ação cênica ainda como sustentada por personagens psicológicos, ao passo que nós a pensamos como uma ação físico-vocal a ser expandida e recriada no tempo-espaço através de *punctums* concretos e precisos. Porém, o impacto que essa pequena amostragem teve no público que estava no local nos impressionou muito. Acabamos criando uma zona de turbulência muito além do que esperávamos — na verdade nem esperávamos que uma zona de turbulência fosse ser gerada. Ao sairmos de lá, eu, Jesser e Raquel ficamos convencidos que poderíamos testar uma cena com essa estrutura dentro do espetáculo que estávamos montando.

---

[17] As demonstrações de trabalhos foram criadas por nós a partir de uma necessidade prático-didática de mostrar ao público interessado detalhes sobre os trabalhos pré-expressivos pesquisados no Lume e sua aplicação na construção de cenas e espetáculos.

---

[18] Lembrar que o que chamo de matriz mimética pura é uma recriação completa da pessoa observada, ou seja, um conjunto coeso de recriação corpórea, vocal e textual.

Um outro bloco foi inicialmente chamado de "conversas com. . .". Esse bloco veio de uma idéia prévia de se montar, não um espetáculo, mas cenas de quinze a vinte minutos focando apenas uma pessoa observada. Assim, eu, Cris, Jesser e Raquel teríamos, cada um, uma cena simples de vinte minutos sobre o trabalho de mimese para ser mostrada em qualquer tipo de espaço. Acabamos por introduzir essa idéia na montagem do espetáculo *Café com Queijo*, e assim, cada ator teria um espaço solo de mais ou menos cinco minutos dentro do espetáculo para trabalhar uma matriz mimética pura. Aquela que, afetivamente, ou artisticamente, mais ele queria. Acabamos chamando esse bloco de "cinco minutos".

Outro bloco, ou melhor, outra idéia de bloco para o espetáculo nasceu de uma vivência das pesquisas de campo. Além de investigar "causos", lendas locais e a história de vida das pessoas que encontrávamos no caminho, muitas vezes perguntávamos às pessoas se elas sabiam cantar alguma canção e a grande maioria, com muito prazer, nos deliciava com lindas músicas. Algumas vezes alguém nos indicava cantadores da região e lá íamos nós, com gravador na mão, ouvidos e corações abertos. Certa vez, em Óbidos, fui parar na casa de seu Manduquinha, que chamou seus amigos para fazer uma cantoria. Fiquei horas gravando suas músicas e canções. O grupo de seu Manduquinha — chamado Pau e Corda — tinha um violão (tocado por ele), rabeca, e pandeiro. Todos desafinados e desencontrados, mas, por incrível que pareça, a força e a simplicidade daquelas canções, de alguma forma, me deixavam numa espécie de êxtase. Ao menos naquele momento, a música, para eles, parecia ser como uma ferramenta de inclusão. Eles, a todo tempo, buscavam incluir-me no grupo pela cachaça (muitas vezes havia cachaça nessas ocasiões!) e também por versos que eu tinha de dizer de improviso em determinadas músicas. E se eu não falasse qualquer coisa, eles não continuavam a cantar: ficavam parados, esperando-me. Mas não era, de forma alguma, uma obrigação falar aqueles versos (que nem eram versos. . . sou um péssimo repentista!), mas era um prazer que me conectava com eles de alguma forma. Tanto eu, em Óbidos, no rio Amazonas, como Raquel, Jesser e Cris nas cidades ribeirinhas do rio Negro, passamos por situações bastante parecidas. Jesser também relata:

> Havíamos conversado com os músicos/cantores individualmente no início da tarde e combinado a hora e o local para nos encontrarmos. Quando lá chegamos (casa do "seu" Tachinha) eles já estavam "muito" animados com a cachaça. Foi uma tarde muito agradável e engraçada. Nos acolheram e nos incluíram em seu festejar espontâneo e exacerbado, em sua celebração de alegria musical, embora por vezes fora do tom (em vários sentidos); todos eles nos envolveram e nos cativaram com seu entusiasmo e sua capacidade de expressar extrema alegria com tão pouco: nossas presenças e nossas atenções voltadas para eles, valorizando aquilo que nos ofereciam (Souza, in: *Revista do Lume*, 4, 2002, p. 62).

Se conseguíssemos recriar, mesmo de forma parcial, essa atmosfera vivida nesses encontros, talvez conseguíssemos fazer que o público se sentisse também incluído (como nós nos sentimos!) e mesmo participasse do espetáculo de forma prazerosa (como nós participamos!), talvez com apenas um pequeno empurrãozinho. Chamamos esse bloco de "cantadores", por motivos óbvios.

Essas eram idéias-blocos que deviam ser trabalhados nos detalhes: para o bloco das cadeiras, qual a melhor seqüência de matrizes miméticas? Para o bloco "cinco minutos" eu havia escolhido Mata-Onça, mas qual o relato a escolher? Quais ações e microações montar? E para o bloco dos "cantadores" quais as melhores canções? Qual a melhor seqüência das canções? Quais instrumentos tocar? Mergulhamos nesse trabalho com afinco. Cada ator trabalhou uma seqüência de fragmentos para montar as cadeiras e acabamos escolhendo algumas músicas para a "cantoria". Enquanto isso, cada um pedia ajuda ao outro ator para ser o "olho de fora" na cena-solo de cinco minutos. Mas, afora esse trabalho e as eternas discussões sobre a espacialização, a luz e os figurinos a serem utilizados, ainda não tínhamos uma seqüência de ações do espetáculo como um todo. Até que um dia, mais precisamente, pelo meu diário de trabalho, o dia 11 de outubro de 1998, Cris, em sua casa, inspirada pela música "Paisagens" de nosso amigo Ivan Vilela, teve uma espécie de insônia criativa e chegou com um primeiro grande esboço de seqüência de blocos. Essa primeira proposta — a gênese da estrutura do espetáculo *Café com Queijo* — foi:

1. bloco "dança de ações" tendo como fundo a música "Paisagens", de Ivan Vilela. A idéia desse início era que o público entraria e veria os quatro atores realizando uma seqüência dançada de pequenos trechos de ações miméticas. Logo depois resolvemos realizar essa seqüência através da mimese de algumas fotos que trouxemos das pesquisas de campo. Cada ator acabou realizando essa dança, buscando trabalhar não somente com a recriação foto-foto, mas tentando ligar uma foto a outra, gerando uma espécie de "coreografia" através das recriações corpórea das fotos. A idéia básica era encontrar uma espécie de qualidade de energia própria que emanava daquela seqüência e dançá-la no tempo/espaço. De certa forma, esse foi um desafio, pois nunca havíamos utilizado a mimese de foto com tal finalidade.
2. Bloco "cinco minutos" — um ator por vez;
3. bloco "cadeiras";
4. bloco "cantadores";
5. bloco "poema"; essa idéia era a utilização de matrizes puras para dizer um poema de Gildes Bezerra. Cris tinha a idéia de esse poema ser o final do espetáculo com os velhos se ensimesmando (imagem dada por ela; não sabíamos, na prática, o que isso significava!). O final seria a música gravada cantada por seu Justino.

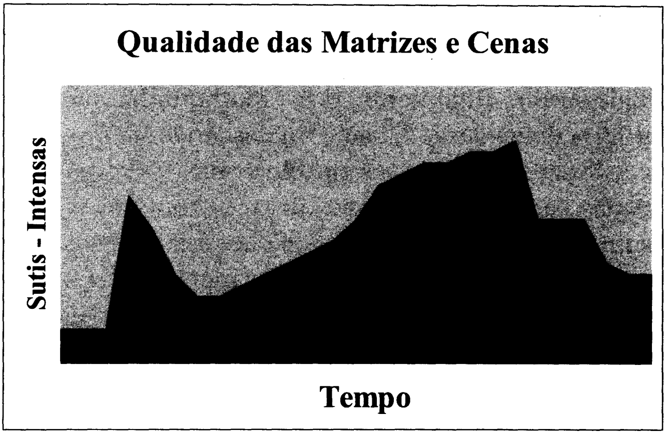
Essa seqüência de blocos fez que déssemos início a um trabalho visando o espetáculo como um todo. Ao mesmo tempo que trabalhávamos cada bloco de maneira individual, também visávamos o ritmo do encadeamento desses blocos. Sobre esse bloco *inicial*, alguns blocos foram acrescentados, outros modificados, outros ainda fissurados, mas essa foi a grande base. Por exemplo, durante o processo, tivemos a necessidade e a vontade de criar uma cena na qual essas matrizes se relacionassem. Talvez uma família. Jesser e Raquel já possuíam uma relação de matrizes em que Jesser tinha uma matriz dona Lúcia (mãe) e Raquel, uma matriz dona Nuru (filha). Essas matrizes, naturalmente, já se relacionavam entre si. Acrescentamos a essa "família" uma matriz minha (seu Mundico) que, durante as improvisações, acabou se transformando em um filho mais novo de dona Lúcia, e irmão de dona Nuru. Cris também entrou nessa cena como dona Luzia, seu papel de meio mal-humorada até hoje não está definido — poderia ser uma tia, uma vizinha, uma conhecida — mas isso não importa, o que importa é que as matrizes passaram a se relacionar com seu material e acabamos criando um outro bloco que denominamos de "família".

Mas existem idéias que, apesar de serem boas idéias, não funcionam quando postas na prática. Um bloco que nos surgiu foi o dos chamados "ininteligíveis". Durante nossas viagens nos deparamos com pessoas que falavam ou nos resmungavam coisas absolutamente ininteligíveis. Assim, muitas "conversas" eram travadas sem que nenhuma palavra, de nossa parte, fosse compreendida, o que nos colocava em situações bem hilárias. Cada ator passou por essa situação de forma parecida. Agrupamos essas matrizes em um bloco. Esse bloco mostrou-se, a princípio muito engraçado, mas nada funcional. Acabamos por condensá-lo e o incluímos, de forma bem sintética, no bloco das "cadeiras".

Testamos e re-testamos seqüências diferenciadas dentro de cada bloco e verificávamos como ligar um bloco no outro, sempre pensando no ritmo interno de cada bloco e no ritmo do espetáculo como um todo. Muitas vezes, para essas ligações entre-blocos, utilizamos músicas, outras vezes pequenas cenas de transição, outras vezes um repente ou um poema. Seria muito extenuante, aqui, relatar e descrever as diversas seqüências experimentadas de cada bloco e as diversas possibilidades aventadas para suas ligações dentro da imensidade de material que tínhamos para realizar esse trabalho. Posso dizer que eram realizadas experiências de tentativa e erro, baseadas nas afetividades e organicidade do material de cada ator. Depois de quatro meses de trabalhos diários sobre as diversas possibilidades do seqüenciamento dos blocos e suas ligações, chegamos, finalmente a uma primeira versão que era:

1. bloco de "dança das fotos" tendo como fundo a música "Paisagens";
2. transição com música;
3. bloco "cinco minutos";
4. bloco "cadeiras" (com "ininteligíveis" condensado);
5. transição com música;
6. bloco "cantadores";
7. transição com repente;
8. bloco "família";
9. transição com música;
10. bloco "poema";
11. transição com música;
12. bloco final.

Chamamos, então, pela primeira vez, alguém para assistir a essa primeira seqüência: nosso amigo e figurinista Fernando Grecco. Ele ainda não havia desenhado os figurinos e achamos importante ele assistir um ensaio para ter vivência prática sobre nossas idéias a respeito dessa questão. Qual não foi nossa surpresa quando Fernando simplesmente dormiu, logo no começo do espetáculo! Frustração total. Claro que ele poderia ter dormido por vários motivos, mas obviamente achamos que foi porque o espetáculo estava chato. E como elegemos esse motivo específico pensamos que a seqüência poderia ter algo de errado. O que seria? Percebemos, depois de muita discussão, que existia uma linearidade muito grande no começo do espetáculo provocada pela junção do bloco dos "cinco minutos", ou seja, era um bloco de vinte minutos, no qual cada ator desfilava seu solo de cinco minutos em seqüência. Se pensássemos em qualidades e quantidade de energia despendida nos blocos e nas matrizes utilizadas em relação à seqüência e ao tempo, teríamos, mais ou menos, para essa primeira versão, um gráfico como colocado abaixo:



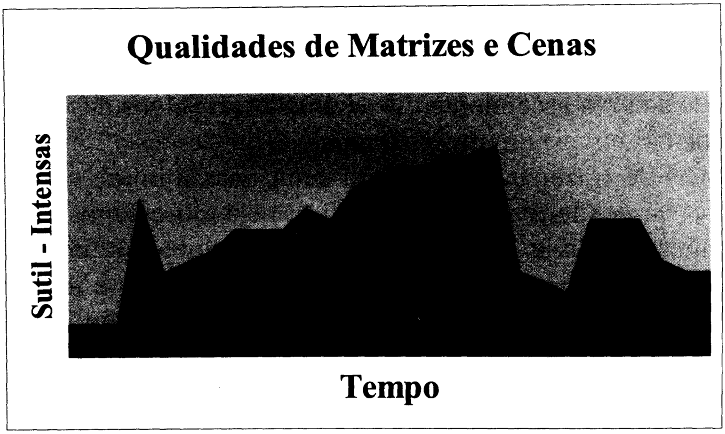
Se analisarmos esse gráfico, veremos que existe uma linearidade no início do espetáculo, depois um grande pico, depois uma curva descendente e então uma curva ascendente que vai se ampliando pelo bloco das "cadeiras" e as transições, até chegarmos a um pico, que seria o ápice do bloco da "cantoria", momento em que chamaríamos algumas pessoas do público para recitar um verso ou cantar uma canção. Na verdade essa primeira versão foi pensada para cumprir um gráfico mais ou menos como esse demonstrado acima: queríamos que o espetáculo iniciasse com uma qualidade de energia bem sutil, depois tivesse uma explosão e depois fosse se ampliando aos poucos. Por isso montamos a "dança das fotos", cena que abre o espetáculo, com uma qualidade bem delicada e abrimos com Mata-Onça, que possui uma qualidade de energia bem forte e determinante. Porém, acontecia uma queda no bloco "cinco minutos", pois o fator tempo (vinte minutos em seqüência) aliado ao fator "qualidade de energia" fazia que houvesse uma curva descendente, o que costumamos chamar, no jargão teatral, de "barriga". Essa barriga acontecia logo no início do espetáculo e não ocorria em função da qualidade das matrizes dos atores, mas em função da qualidade de energia que essas matrizes moviam e do tempo despendido na cena. Depois de Mata-Onça (eu), vinha a matriz Maria Fernandes (Raquel) que possui uma energia forte, porém menor que Mata-Onça. Logo depois era a vez da matriz seu Teotônio (Jesser) que já possui uma qualidade bem mais sutil e, finalmente, dona Maroquinha que se realiza pela própria delicadeza, daí a curva descendente em um tempo bastante longo. As matrizes do bloco das cadeiras foram seqüenciadas para satisfazer uma curva ascendente, o que verificamos no gráfico: para criar esse bloco, iniciamos a seqüência com fragmentos de matrizes mais ou menos sutis e depois íamos usando fragmentos com uma intensidade maior até chegarmos a uma qualidade de energia mais elevada para realizarmos a ligação para o bloco dos "cantadores". Já no início do bloco dos cantadores fomos usando matrizes e músicas com uma quantidade elevada de energia e íamos, aos poucos, convidando o público a participar: primeiro, logo no início das canções oferecíamos cachaça, depois pedíamos para quatro deles falarem dois nomes de santo como resposta a uma música e finalmente pedíamos para falarem versos ou canções. Portanto, a idéia dessa curva ascendente é muito boa se pensarmos que o público vai "sendo levado" por uma quantidade cada vez mais elevada de energia, utilizada tanto nas ações e matrizes como nas cenas.

Como elegemos essa seqüência como a causadora do "sono" de Fernando Grecco olhamos para esse primeiro encadeamento de blocos de forma bastante crítica e acabamos verificando uma "barriga" em função dos fatores qualidade de energia das ações e tempo dentro do bloco. Essa "barriga" pode ser verificado no gráfico anterior. Ao colocar um bloco de vinte minutos no início do espetáculo com essa seqüência dentro dele, criamos uma curva descendente muito longa, quando, em realidade, ela deveria ter sobressaltos, curvas, fissuras que fariam que o público não adormecesse, gerando uma zona de turbulência dinâmica. O espetáculo, assim como as matrizes, também possui uma certa organicidade entre seus elementos constituintes que deve ser buscada. Essa longa curva descendente não era orgânica cenicamente. Deveríamos mudar a seqüência, mantendo a curva ascendente que se iniciava no bloco das cadeiras e que culminava em um pico no bloco da "cantoria", mantendo a idéia de trazer o público para cena, mas minimizando essa curva descendente, buscando realizar nela sobressaltos, fissuras e saltos. Para isso, desmontamos o bloco "cinco minutos". Mantivemos a explosão da matriz Mata-Onça no início e inserimos as outras matrizes em partes diferenciadas da seqüência, criando uma nova seqüência. Cada "cinco minutos" seria tratado como uma qualidade diferenciada de energia e teria uma função específica dentro do espetáculo: a de realizar curvas. Assim, diminuímos a "barriga", criando pequenos sobressaltos, mas mantendo a mesma idéia de ascendência até o pico. A nova seqüência, que permanece até hoje, ficou assim:

1. bloco de "dança das fotos";
2. transição com música;
3. "cinco minutos" — matriz Mata-Onça;
4. primeira parte do bloco "cadeiras";
5. "cinco minutos" — matriz dona Maria Fernandes;
6. segunda parte do bloco "cadeiras";
7. transição com música;
8. bloco "cantadores";
9. "cinco minutos" — matriz seu Teotônio;
10. transição com fragmentos de ligação e música;
11. "cinco minutos" — matriz dona Maroquinha;
12. transição com repente;
13. bloco "Família";
14. transição com música;

15. bloco "poema";
16. transição com música;
17. bloco final.

E tem um gráfico parecido, mas em vez de uma "barriga", percebemos, agora, pequenos sobressaltos na curva ascendente.



Inserindo as matrizes sutis (seu Teotônio e dona Maroquinha) — depois de um pico como a cantoria — não criamos uma "barriga" mas, sim, uma espécie de "respiro" para o próximo pico, um pouco menor que a "cantoria", que seria o bloco "família". Esses respiros são necessários pois, depois de um pico de energia vindo de uma curva ascendente, se faz necessário mudar o clima e o ritmo do espetáculo. Vocês podem perguntar: por que então, essas matrizes, quando inseridas no início do espetáculo, cria uma "barriga" e no final cria um respiro? Justamente porque no início do espetáculo, na primeira versão, não havia um grande pico e nem uma grande curva ascendente. A matriz Mata-Onça é para dar um primeiro impacto, mas ela não chega a constituir um pico duradouro de energia que necessita de um respiro. Por isso a "barriga" na primeira versão.

O nome do espetáculo foi escolhido somente nos últimos dias. Alguns nomes surgiram como possibilidades: "Interiores", "Cantadores", mas optamos por *Café com Queijo* bebida oferecída para Raquel e Cris por dona Maria e seu Justino, na cidade de Paranã, ainda na primeira pesquisa de campo. Esse nome, de certa forma, simboliza tudo o que essas pessoas nos ofereceram e possibilitaram com essa generosidade de ofertas.

Claro que toda essa análise da construção do espetáculo *Café com Queijo* está colocada aqui, tanto de maneira resumida, quanto de maneira blocada. E isso foi realizado para viabilizar uma certa narrativa. Não pensem que primeiro discutimos o espaço, depois os figurinos, depois a luz e depois de tudo as seqüências de blocos e ligações entre eles. Em realidade, tudo é muito mais dinâmico e às vezes, até mesmo caótico. Uma discussão sobre o espaço nos levava a discutir a luz que nos levava a discutir o figurino e as seqüências. O processo de criação é racional e intuitivo ao mesmo tempo. Não realizamos gráficos e equações matemáticas para descobrir a seqüência ideal, dentro de uma possibilidade quase infinita de combinações e opções possíveis. Muitas vezes o processo de construção de um espetáculo como *Café com Queijo*, necessitou de uma certa intuição, de uma certa afetividade; outras vezes de uma dedução lógica e de uma opção aparentemente mais racional. Tudo isso amalgamado e impulsionado por uma grande vontade de realização de um espetáculo enquanto troca de afetividades.

Em realidade, essa troca de afetividades foi o grande "pano de fundo" dessa montagem. Tudo o que foi dito sobre sua construção, de certa forma, deriva dessa vontade afetiva. Mas qual seria ela? Apesar de desconfiar, e saber, que foi um pano fundo que moveu os quatro atores dessa montagem, quando se trata de afetividades, somente posso falar por mim. Ao entrar em contato com essas pessoas esquecidas pelos interiores e rincões do Brasil, deparei-me com seres que criam e recriam suas próprias histórias. Mata-Onça atualiza seu mundo e, generosamente, o partilha comigo. Mundico atualiza um Mundo-Mundico e me convida a entrar. E talvez assim façamos todos nós, redobramos as dobras que nos estabelecem e criamos espaços próprios de respiro. Através desses mundos-recriados, desse Mundo-Mundico, Mundo-Mata-Onça e tantos outros com que tive contato, acabei entrando em relação com o Mundo-Renato, um mundo ativado pelas diferenças estabelecidas por esses mundos outros. Como ator não posso ser o Mundo-Mata-Onça, mas posso encontrar nele um espaço de vizinhança com um Mundo-Renato, recriando um corpo-subjétil. Portanto, a cada ação, a cada matriz recriada, eu não sou Mata-Onça, mas um corpo-subjétil recriado em contato com esse universo vizinho que se atualiza em mim a cada *punctum* expandido, a cada voz recriada. Mata-Onça ficou em Óbidos, mas essa interseção Mundo-Mata-Onça e Mundo-Renato está impresso em mim em estado virtual, pronta para ser atualizada e recriada a cada matriz mata-onça. Portanto, todos esses encontros estão presentes, sempre. São vozes que ecoam até hoje, não nos ouvidos, mas no coração. Quando busco montar um espetáculo como *Café com Queijo*, não procuro fazer, simplesmente, uma ode a um ser humano chamado Mata-Onça, nem a um ser humano chamado Mundico. Pouco os conheci a ponto de fazer isso. Mas busco fazer uma ode a esse encontro, a essa relação Mundico-Renato, Mata-Onça-Renato, que detonou em mim uma memória poderosa, uma afetividade intensa e permanente. E é essa afetividade que me leva a montar um espetáculo como *Café com Queijo*. Por isso, quando a luz se acende, depois da última cena, aparecem as fotos dessas pessoas. Não porque eram eles que estavam lá com seus corpos, não porque eram eles que falavam com suas vozes, mas porque cada interseção com aquelas pessoas, simbolizadas por aquelas fotos, recriou cada ação, cada voz, cada texto. Como ator, não me considero uma espécie de porta-voz de Mata-Onça, nem de Mundico. Talvez eles jamais me dariam essa função. Mas sou, no espetáculo, uma vivência corpórea atualizada de um encontro entre dois seres humanos, dois mundos singulares recriados e redobrados por entre as dobras históricas, sociais e culturais de cada um. E ali, no espetáculo, essa interseção de mundos gera um ser do sensível que acaba criando espaços intensivos e de interseção com cada espectador, atualizando suas memórias através da recriação artística dessas zonas de contágio. Nesse sentido *Café com Queijo* é um grande encontro de encontros, e os aplausos, ao final, certamente merecem ser direcionados àqueles que, com sua sabedoria e simplicidade, foram a gênese afetiva de sua montagem.

Principalmente por tudo isso, hoje o espetáculo *Café com Queijo* nos é muito caro. Não porque o consideramos artisticamente bem acabado, ou ainda porque já o temos em nosso repertório desde 1999 com um relativo sucesso de público e crítica. Não porque proporcionou uma pesquisa de criação conjunta, provando a viabilidade de uma atualização coletiva por entre criações singulares realizada sem nenhuma direção externa; mas, sobretudo, porque fala de encontros com pessoas simples que nós atores conhecemos por nossas andanças pelo Brasil. Um Brasil-Memória que está se perdendo, um Brasil-Oral que vai se esquecendo por entre os sons apagados dos que partem, encantando-se. São vozes recriadas de idosos que, mesmo no esquecimento de um interior brasileiro, às vezes árido, às vezes alagado, mantém uma força absurda na simplicidade de seus gestos e palavras, na poética de suas recriações constantes de vida. Esse espetáculo, muitas vezes, emociona alguns corpos-espectadores, não porque nós atores os tocamos, mas porque, invisíveis, habitamos e recriamos vozes e corpos de um encontro, ativando um poderoso devir-outro com uma força que, de certa forma, acaba atualizando uma memória singular, memória-mãe, memória-infância, memória-vó, memória-cheiro-de-bolinho-de-chuva que remete público e atores a uma zona de turbulência, de vizinhança e de contágio, de lembranças e de recriações de vivências passadas. Um passado sempre presente e ao mesmo tempo sempre esquecido. *Café com Queijo*, mesmo com toda a complexidade inerente ao seu processo, à sua história e a todos os elementos e subelementos que o compõem, é a busca de uma ode à simplicidade e à memória.

CONCLUSÃO

ESSE TRABALHOU PROCUROU RESPONDER a perguntas pontuais cujas possíveis respostas foram configuradas e conceituadas por assinaturas de vários pensadores, atores e diretores, buscando recriar um discurso do trabalho do ator baseado na práxis específica do Lume e dentro de minha visão singularizada desse mesmo trabalho. Mas, claramente, a busca dessas respostas não se esgotam nessas páginas. Muito pelo contrário, elas abrem fissuras para outras questões e mesmo possíveis expansões.

Certamente *Café com Queijo* é a conclusão de uma fase longa da pesquisa do processo de mimese corpórea, mas o espetáculo, em si mesmo, não se conclui. A cada apresentação ele é recriado e sublinhado em sua zona de turbulência, em um processo dinâmico que se reconfigura, numa máquina poética em turbulência que se renova na relação de seus elementos. O próprio processo de mimese corpórea também se auto-alimenta, expandindo suas bordas e territórios. Novas perguntas foram realizadas para a montagem do espetáculo *Um Dia. . .* (2000), criação de Cris, Raquel e Naomi: seria possível uma mimese de textos literários, de frases, de poemas? Seria possível recriar uma ação mimética a partir da percepção de uma qualidade de energia observada em uma coletividade, como, por exemplo, moradores de rua? Essas perguntas expandem as possibilidades do processo da mimese apontando novos caminhos de pesquisa. Mas essas são questões para serem refletidas e recriadas no futuro, pois sua prática ainda se encontra em processo. Desse trabalho que finda, ficam os passos iniciais e a história de um processo chamado mimese corpórea e também o documento, o arquivo discursivo da atualização de um espetáculo chamado *Café com Queijo* que se utiliza desse processo.

Mas também ficam, não respostas, mas, talvez, questões sobre esse universo incorpóreo que se presentifica no momento do estado cênico. Na verdade, a todo o tempo, esse texto buscou adentrar nessa perigosa zona virtual que determina a arte de ator. Buscou explicar a recriação de ações por meio de *punctums* físicos. Procurou mostrar a relação corpórea em ziguezague contínuo de comportamento cotidiano e comportamento-em-arte que cria um corpo-subjétil. Verificou, também, uma zona de turbulência que torna o espetáculo instável em vários níveis, mas que, ao mesmo tempo, gera o próprio estado cênico. Repensou organicidade enquanto um virtual não localizável, enquanto *glúon* que nasce e se potencializa na relação dinâmica entre os elementos que configuram o corpo-subjétil. Assumiu paradoxos, estabelecendo que a presença do ator se realiza pela sua capacidade de se tornar invisível. Buscou, também, diluir dualidades ao colocar a forma, não como oposto a uma suposta vida orgânica do ator, mas como um suporte que a possibilita. Enfim, esse trabalho procurou pensar e repensar a arte de ator em um espaço "entre": entre discursos, entre dualidades, entre criações.

Mas esse discurso, absolutamente, não se esgota, apenas inicia uma discussão, coloca conceitos, expõe opiniões que geram debates. Debates sobre um ser do sensível que é gerado pela arte, e mais especificamente, um ser do sensível da arte de ator, que pensa por si, porque cria por si, e por isso não necessita e nem se alimenta de nenhum discurso, nenhum debate, nenhum conceito. Alimenta-se, tão-somente, de uma relação que afeta e é afetada. Uma relação-em-arte, zona intensiva, que recria a vida em sua imensa capacidade de beleza.

Mas por que, afinal, falar sobre corpo-subjétil, *punctums*, organicidade e zona de turbulência? Essas questões, pensamentos, conceitos e treinamentos práticos citados e discutidos nesse trabalho geram uma certa autonomia no trabalho do ator. E não confundamos essa autonomia com gritos de egocentrismo. Quando digo autonomia, coloco-a no sentido da criação: o ator como um criador. Um criador que pode dialogar com outros criadores; o ator como criador e recriador de seu corpo com uma sempre capacidade de gerar campos intensivos, zonas de turbulência. *Café com Queijo*, nesse sentido, também foi um espetáculo que buscou, de certa forma, a autonomia do ator. Essa postura ética e técnica, esses treinamentos práticos, esses *punctums* recriados fizeram que nós, atores, tivéssemos a oportunidade de criar um espetáculo sem um olhar externo. A possibilidade de recriação de ações singulares codificadas "impressas" de forma comprimida em *punctums* fizeram que, de certa forma, pudéssemos recriar universos e tempos-espaços outros com nossos próprios corpos. Cada ator, com seu próprio corpo transbordado, seu próprio corpo-subjétil, com sua própria técnica pessoal, com seus próprios *punctums* singularizados, criam, cada qual, um universo próprio de sentidos amplos que pode dialogar com o público e com outros criadores.

Recentemente estreamos nosso novo espetáculo chamado *Shi-Zen, 7 Cuias*. Esses sete corpos, como sete cuias, tiveram a oportunidade de se preencher e esvaziar com e através de um outro criador, chamado Tadashi Endo. Se em *Café com Queijo* a criação foi um trabalho de criação autônoma compartilhada entre os próprios atores, *Shi-Zen, 7 Cuias* foi um trabalho de criação autônoma, também compartilhada, no qual as criações se autocompletavam umas nas outras: cada corpo autônomo junto com um olhar externo que, de certa forma, reestruturava e ressemantizava a todo instante essa mesma autonomia. O espetáculo *Shi-Zen, 7 Cuias* é uma criação de oito corpos, oito olhares, sete atuantes, um espaço e um olhar criador externo (que nossa necessidade constante de nomeação insiste em chamar de diretor ou coreógrafo); todos compartilhando e amalgamando suas autonomias e criações.

Café com Queijo e *Shi-Zen, 7 Cuias,* citados nesse trabalho, são apenas dois dos muitos espetáculos, do Lume e de tantos outros grupos e atuantes, que buscam limites nos quais os corpos possam gerar zonas intensivas, zonas de turbulência, zonas de contágio com outros corpos, outros espaços em tempos-acontecimentos; corpos autônomos que buscam dançar, atuar, realizar *performances* e que, portanto, habitam um espaço intermediário entre dança, teatro e *performance.* São corpos que buscam criar e habitar esse espaço ao mesmo tempo "entre" e de borda. Uma borda e um limite infinito de possibilidades, mas, ao mesmo tempo, borda essa, tão tênue e tão pequena, tão "fio de navalha". Corpos em arte, corpos-subjéteis que balançam nesse fio tênue tão ínfimo e tão infinito.

E é essa infinita-in-finitude que buscamos oferecer ao público no espetáculo *Café com Queijo,* foco desse trabalho: corpos em criação. . . e no final, sempre um pouquinho de café e queijo. Bom apetite!

BIBLIOGRAFIA

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Alliez, Éric. *A assinatura do mundo*. Trad. Maria Helena Rouanet & Bluma Villar. São Paulo: Editora 34, 1994.

—. *Deleuze: filosofia virtual*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996(1).

—. *Da impossibilidade da fenomenologia*. Trad. Raquel de Almeida Prado & Bento Prado Jr. São Paulo: Editora 34, 1996(2).

—. (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coodenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira: Editora 34, 2000.

André, Carminda Mendes. *Performance: um exercício para o ser-ator — fragmentos de reflexão*. Mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1997.

Aristóteles. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

—. *Ética a Nicômaco*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

—. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, Ediouro, s.d. Coleção Universidade de Bolso.

—. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães, s.d. Coleção Textos Universitários.

Artaud, Antonin. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas de Claudio Willer; vol. 5. São Paulo: L&PM, 1986. Coleção Rebeldes Malditos.

—. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

—. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Aslan, Odete. *El actor en el siglo XX: evolución de la técnica problema ético.* Barcelona: Gustavo Gilli, s.d.

Aston, Alaine & George Savona. *Theatre as Sign-system - A Semiotics of Text and Performance.* Londres: Routledge, 1991.

Auslander, Philip. *From Acting to Performance.* Londres: Routledge, 1997.

Bachelard, Gaston. *Coleção Os Pensadores*, vol. XXXVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

Badiou, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito.* Trad. Emerson Xavier da Silva & Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

—. *Deleuze, o clamor do ser.* Trad. Lucy Magalhães, Revisão José Tomaz Brum. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

—. *Pequeno manual de inestética.* Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Barba, Eugenio. *Alla riccerca del teatro perduto.* Pádua: Marsilio, s.d.(1).

—. *Viaggi con il Odin.* Brindisi: Alfeo, s.d.(2).

—. *Além das ilhas flutuantes.* São Paulo-Campinas: Hucitec-Editora da Unicamp, 1991.

—. *A canoa de papel — tratado de antropologia teatral.* Trad: Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

—. *Teatro: soledad, oficio y revuelta.* Traducción: Luís Masgrau y Rina Skeel, Argentina: Catálogos Editora S.R.L, 1997.

Barba, Eugenio & Nicola Savarese. *A arte secreta do ator.* Trad. Luís Otávio Burnier. São Paulo-Campinas: Hucitec-Editora da Unicamp, 1995.

Barnes, Jonathan. *Aristóteles.* Trad. Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2001.

Barthes, Roland. *A câmara clara.* Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Baudrillard, Jean. *A troca impossível.* Trad. Cristina Lacerda & Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

Bauman, Zygmunt. *O mal-estar da modernidade.* Trad. Mauro Gama & Cláudia Martinelli Gama. Revisão Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Bergson, Henry. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico.* Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

—. *Matéria e memória — ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Berthold, Margot. *História mundial do teatro.* Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho & Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva. 2001.

Blau, Herbert. *Take Up the Bodies — Theater at the Vanishing Point.* Chicago: University of Illinois Press, 1982.

—. *The Dubious Spectacle — Extremities of Theater, 1976-2000.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Bon, Gustave Le. *Psicologia das multidões.* Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., 1954.

Bonfitto Júnior, Matteo. *O ator-compositor.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

Bonomi, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

Bouffonneries. "Masques du carnaval a la Commedia Dell'Arte", Revue Trimestrielle. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes, fev. 1980, n.º 1.

—. "Improvisation — Anthropologie théâtrale", Revue Trimestrielle. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes, jan. 1982, n.º 4.

—. "Comédien?! Clown?!", Revue Trimestrielle. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes, set. 1982, n.º 7.

—. "Lorsque de theatre se fait femme", Revue Trimestrielle. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes, dez. 1982, n.º 8.

—. "Theatres d'Orient: Le kathakali, l'Odissi", Revue Trimestrielle. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes, mar. 1983, n.º 9.

—. "Fous de Theatre", Revue Trimestrielle. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes, jun. 1983, n.º 10.

—. "Scènes de la Commedia Dell'Arte", Revue Trimestrielle. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes, set. 1983, n.º 11.

—. "L'énergie de l'acteur", Revue Trimestrielle. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes, 1985, n.º 15 e 16.

—. "Je te donnerrai sept nuits", Revue Trimestrielle. Cazilhac: Bouffonneries-Contrastes, 1987, n.º 17.

Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro.* Trad. Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Britto, Beatriz de Araújo. *O inconsciente no processo criativo do ator - por uma cena dos sentidos (a experiência da criação coletiva).* Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP, 2001.

Brook, Peter. *El espacio vacio: arte e técnica del teatro.* Rad. Ramon Gil Novales. Barcelona: Península, 1973.

—. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais.* Trad. Antonio Mercado & Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

—. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro.* 2.ª ed. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000(1).

—. *Entrevista à Revista BRAVO!,* n.º 37, ano 4, outubro de 2000(2).

Burnier, Luís Otávio. *Sur la formation de l'acteur.* Mestrado. Paris: Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Paris III, 1985.

—. *A arte de ator: da técnica à representação.* Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

Campbell, Joseph. *O poder do mito.* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.

Carlson, Marvin. *Performance — A Critical Introduction.* Londres: Routledge, 1996.

—. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.* Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

Carvalho, Enio. *História e formação do ator.* São Paulo: Ática, 1989.

Chaui, Marilena. *Dos Pré-Socráticos a Aristóteles.* 2.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

—. *Convite à filosofia.* São Paulo: Ática, 1994.

Chistoffersen, Erik Exe. *The Actor's Way*. Trad. Ricard Fowler. Londres: Routledge, 1993.

Coelho, Nelson Jr. & Paulo Sérgio do Carmo. *Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência*. São Paulo: Escuta, 1991.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Cole, Toby & Helen Krich Chinoy (ed.). *Actors on Acting*. Nova York: Crown Publishers Inc., 1970.

Copeau, Jaques. "Éducation de l'acteur", in: *Notes sur le comédie*, pp. 45 a 53 Paris: Michel Brient, 1955.

—. *Il luogo del teatro*. Florença: La Casa Usher, 1988.

Copeliovith, Andrea. *A construção da personagem através do ritual: uma proposta de aprendizado para o ator*. Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP, 1998.

Coutinho, Eduardo Tessari. *Uma cena precisa: procedimentos para uma cena quase pronta*. Doutorado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP, 2000.

Craig, Edward Gorson. *El arte del teatro*. México: Gaceta, 1987. Colleción Escenología.

Damásio, Aantônio R. *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Trad. Dora Vicente & Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

—. *O Mistério da Consciência*. Trad. Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

De Marinis, Marco et al. "Teatro e comunicazione gestuale". In: *Versus quaderni di studi semiotici*. Milão: Bompiani, s.d.

—. "Teatro e semiótica" In: *Versus quaderni di studi semiotici*. Zingonia: Sate, 1978.

—. *Comprender el Teatro — Lineamientos de uma Nueva Teatrologia*. Trad. Cecília Prenz.- Buenos Aires: Galerna, 1997.

Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*.Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1992

Decroux, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. Trad. César Jaime Rodríguez. México D.F: Arte e Escena Ediciones, 2000.

—. *Words on Mime*: Trad. Mark Piper.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *O Anti Édipo*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

—. *O que é filosofia*. Trad. Bento Prado Jr & Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

—. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto & Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34., 1995(1).

—. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira & Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995(2).

—. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão & Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34,1996.

—. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34,1997(1).

—. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart & Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34,1997(2)

Deleuze, Gilles & Claire Parnet. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche*. Trad. Alberto de Campos. Lisboa: Edições 70, 1981.

—. *Diferença e repetição*. Trad. Luís B. L. Orlandi & Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988(1).

—. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. Revisão Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1988(2).

—. *A dobra — Leibniz e o barroco*. Trad. Luís B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

—. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

—. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

—. *Lógica do sentido*. Trad. Luís Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

—. *Espinosa — filosofia prática*. Trad. Daniel Lins & Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

—. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Pique & Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

—. *Espinoza e os signos*. Trad. Abílio Ferreira. Porto: Editora Rés, s.d.

Derrida, Jacques & Lena Bergstein. *Enlouquecer o Subjéctil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo. Fundação Editora da Unesp, 1998.

Derrida, Jacques. *Do espírito*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.

—. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa & Antônio M. Magalhães. Revisão: Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1991.

—. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman & Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

—. *Posições*. Trad. Tomas Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001(1).

—. Entrevista com Jacques Derrida publicada no suplemento *Mais! Folha de S.Paulo*, 27 de maio de 2001(2).

—. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Descartes, René. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

—. *Discurso do método — regras para a direção do espírito*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002

Diniz Júnior, Jurandir. *Emoção do ator no método de Eugênio Kusnet*. Mestrado, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1990.

Dort, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Duvignaud, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

Eco, Umberto (dir.). "Teatro e comunicazione gestuale". In: *Versus quaderni di studi semiotici.* Bolonha, s.ed., s.d.

—. *Obra Aberta.* Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Eisenstein, Sergey. *El montaje scénico.* Col. Scenologia. Trad. Margherita Pavia. México DF: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

Esslin, Martin. *Artaud.* São Paulo: Cultrix, 1976.

—. *Brecht:dos males o menor.* Rio de Janeiro: Zahar, 979.

Estevam, Carlos. *Freud – vida e obra.* Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.

Felício, Vera Lúcia. *A procura da lucidez em artaud.* São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 1996.

Fernandes, Ciane. *O corpo em movimento.* São Paulo: Annablume, 2002.

—. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação.* São Paulo, Hucitec, 2000.

Ferracini, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.* Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. 2001

Ferra Maria Cristina F. *Nove variações sobre temas nietszchianos.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Ferry, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática.* Trad. Eliana Maria de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.

Fischer, E rnst; Jean Duvignaud et al. *Sociologia da arte.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1966.

Fo, Dario. *Manual mínimo do ator.* Trad. Lucas Baldovino & Carlos David Szlak. 2.ª ed. São Paulo: Senac, 2002.

Foucault, Michel. *Microfísica do poder.* Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1979.

—. *Vigiar e Punir.* Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

—. *As palavras e as coisas.* Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

—. *Os anormais.* Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

—. *A arqueologia do saber.* Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

—. *Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Coleção Ditos e Escritos III. Organização Manoel Barros da Motta. Trad. Vera Lúcia Avellar Robeiro, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003(1).

—. *Estratégia poder-saber.* Coleção Ditos e Escritos IV. Orgabnização Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003(2).

—. *A ordem do discurso.* Trad. Laura Fraga e Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2003(3).

Gardner, Howard. *Estruturas da mente – a teoria das inteligências multiplas.* Porto Alegre: Artmed, 1994.

Giroux, Sakae M. *Zeami: cena e pensamento nô.* São Paulo: Perspectiva-Fundação Japão/Aliança Cultural Brasil Japão, 1991.

Greiner, Christine. *O teatro nô e o ocidente.* São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.

Greiner, Christine & Armindo Bião (org). *Etnocenologia — textos selecionados.* São Paulo: Annablume, 1999.

Grotowski, Jerzy. "A voz" (palestra de maio de 1969 para estagiários estrangeiros do "Teater Laboratorium" de Worclaw). In: *Le Théâtre, 1971-1, cahiers dirigés par Arrabal.* Trad. de Luiz Roberto Galizia. Paris: Christian Bourgois Éditeurs, 1971, pp. 87-131.

—. *Em busca de um teatro pobre.* Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

Guattari, Félix. *Caosmose; um novo paradigma estético.* Trad. Ana Lúcia de Oliveira & Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

Guinsburg, J.; C. N. Teixeira & R. C. Cardoso. *Semiologia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

Guinsburg, J. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

Hardt, Michel. *Gilles Deleuze — um aprendizado em filosofia.* Trad Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1993.

Head, Herbert. *A arte de agora, agora.* Trad. J. Guinsburg & Janete Meiches. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Hegel, Georg W. F. *Os Pensadores XXX.* Seleção, tradução e notas de Henrique Cláudio de Lima Vaz. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

Heidegger, Martin. *Ser e tempo — Parte I.* 8.ª ed. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1999.

—. *Ser e tempo — parte II.* 6.ª ed. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1998.

—. *Os Pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1979.

Helbo, Andre (ed.). *Semiologia da representação.* São Paulo: Cultrix, 1975.

HIJIKATA, Tatsumi. "O butoh da discípula". Carta para Natsu Nakajima, de abril de 1984, publicada no programa do espetáculo *Sleep and Reencarnation from the Empty Land,* de N. Nakajima. Campinas, 1991.

Huizinga, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.* Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, s.d.

Icle, Gilberto. *Por sobre o demônio da ignorância: a improvisação como construção de conhecimento no trabalho do ator.* Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

International Seminar: "K. Stanislawski Theatrical and Pedagogical Principles". The USRR Centre of the International Theatre Institute. The Study Committe of the ITI, Moscou, 1981.

Jacobbi, Ruggero. *A expressão dramática.* Rio de Janeiro: INL-MEC, 1956.

Januzelli, Antonio. *A aprendizagem do ator.* São Paulo: Ática, 1986.

—. *Ofício do ato e o estágio das transparências.* Doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, 1992.

Jeudyy, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte.* Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

Jiménez, Sergio & Edgar Ceballos. *Técnicas y teorías de la dirección escénica.* Ixtapalaca, México: Grupo Editorial Gaceta, 1988.

Gil, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

Jung, Carl Gustav. *O homem à descoberta da sua alma: estrutura e funcionamento do inconsciente*.Trad. Camilo Alves Pais. Porto: Brasília, 1975.

—. *Psicologia e religião*. Trad. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1978.

—. *Interpretação psicológica do dogma da Trindade*. Trad. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1979.

—. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1983.

—. *Fundamentos de psicologia psicanalítica*. 2.ª ed. Trad. Arecele Elman. Petrópolis: Vozes, 1983.

—. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1984.

—. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1987.

—. *O homem e seus símbolos*. 4.ª ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

Junqueira Filho, Luiz Carlos Uchoa (org). *Corpo mente – uma fronteira móvel* – São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.

Kant, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

—. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Kantor, Tadeuz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1984.

Keleman, Stanley. *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 2001.

Koestler, Arthur. *The Act of Creation (Arkana)*. USA: Penguin Group. 1990.

Krasner, David. *Method Acting Reconsidered. Theory, Practice, Future*. Nova York: Martin Press, 2000.

Kumiega, Jennifer. *The Theatre of Grotowski*. Londres: Mathew, 1985.

—. *Jerzy Grotowski: la riccerca nel teatro e oltre il teatro – 1959 a 1984*. Florença: Usher, 1989.

Kusano, Darcy Y. *O que é o teatro nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Laban, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus,1978.

Lacoste, Jean. *A filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

—. *A filosofia do século XX*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1992

Lalande, Andre. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. Trad. Fátima Sá Correa, Maria Emília V. Aguilar, José Eduardo Torres & Maria Gorete de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Lecoq, Jacques. *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Trad. Joaquin Hinojosa & María del Mar Navarro. Barcelona: Alba, 2003.

Lesky, Aalby. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Lévi-Strauss, Caude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza & Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional-Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

Lévy, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

Levy, Tatiana Salem. *A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003

Lima, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras.* Rio de Janeiro: Graal, 1980

Lins, Daniel & Sylvio Gedelha (org). *Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Lins, Daniel (org). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade.* Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2001

Lins, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

Lins, Daniel; Sylvio de Souza Gadelha & Alexandre Veras (org). *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

Lyotard, Jean-François. *Moralidades pós-modernas.* Trad. Marina Appenzeller, Revisão Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1996.

—. *La posmodernidad (explicada a los niños).* Barcelona: Gedisa, 2003.

Lyra, Bernadette & Wilton Garcia (org). *Corpo e cultura.* São Paulo: ECA/USP- Xamã, 2001.

Machado, Roberto. *Deleuze e a filosofia.* Rio de Janeiro: Graal, 1990.

—. *Nietzsche e a verdade.* Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

Mascara. "Historiografia teatral". México: Scenologia, 1992, n.º 9 e 10.

Massa, Clóvis Dias. *O paradoxo de criação do ator na encenação teatral: improvisação e formalização na fenomenologia cênica contemporânea sob a ótica da percepção estética.* Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1997.

Maturana, Humberto & Francisco Varela. *De máquinas e seres vivos – autopoiese – a organização do vivo.* Trad. Juan Açuña Llorens. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

Memória Abrace I. *Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.* Salvador: Abrace, 2000.

Memória Abrace III. *Como pesquisamos? Os Grupos de Trabalho da Abrace.* Salvador: Abrace, 2001.

Memória Abrace VII. *Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.* Florianópolis: Abrace, 2003.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* Tard. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Meyerhold, Vsévolod. *O teatro de Meyerhold.* Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

—. *Comunicación: textos teóricos,* 2.º vol. Trad. José Fernandes. Madri: Alberto Corazón, 1972.

—. *Teoría teatral,* 4.ª ed. Trad. Agustín Barreno. Madri: Fundamentos, 1982.

Mime Journal. "Étienne Decroux: 80th Birthday Issue", n.º 7 and 8. Califórnia: Pomona College Theatre, s.d.

—. "Words on Decroux". Thomas Leabhart. Califórnia: Pomona College Theatre, 1974.

Mime Journal. "Words on Mime". Califórnia. Étienne Decroux, 1985. Pomona College Theatre, 1985.

Mitter, Shiomit. *Systems of Rehersal: Stanislavsky, Brechet, Grotowski and Brook*. Londres: Routledge, 1992.

Nagel, Ernest & James R. Newman. *A prova de Godel*. Trad. Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Navarro, Gracia. *O corpo cênico e o transe: um estudo para a preparação corporal do artista cênico*. Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *Os Pensadores*. 3.ª ed. Seleção de textos Gerard Lebrun; Trad. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

—. *Ecce homo*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

—. *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

—. *Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Trad. Marco Antônio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

—. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

—. *O Anticristo*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

—. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

—. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

Nijinski, Vaslav. *O diário de Nijinski*. Organizado por Romola Nijinski, tradução de José Simão. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

Novaes, Adauto (org). *ArtePensamento*. São Paulo:Companhia das Letras, 1994.

Oida, Yoshi. *Um ator errante*. Colaboração de Lorna Marshal. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

—. *O ator invisível*. Colaboração de Lorna Marshal. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

Oliveira, Amilton Monteiro de. *Teatro, as normas e a imagem do ator*. Doutorado. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1993.

Ornellas, Raqel. *Caldeirão de bruxas: de como Macbeth virou irmãs do tempo, em corpo e voz*. Mestrado. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2001.

Os Pré-Socráticos. *Os Pensadores*. Seleção de Textos de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cutural, 1973.

Pais, Marco Aurélio Vieira. *A aquisição da competência semiótica para a atuação teatral*. Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 2000.

Pavis, Patrice. *Voix & images de la scène: pour une semiologie de la réception*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.

—. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira & J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

—. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Salvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Pavis, Patrice & Guy Rosa. *Tendencias interculturales y práctica escénica*. Trad. Pilar Ortiz Lovillo. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

Paz, Otavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Peirce, Charles Sanders. *Ótica: perspectiva e filosofia*. São Paulo: Cultrix, s.d.

—. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Peixoto, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Pelbart, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura; loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Penrose, Roger. *O grande, o pequeno e a mente humana*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.

Peters, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Platão. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Best Seller, 2002(1).

—. *Fédon — diálogo sobre a alma e Morte de Sócrates*. Trad. Miguel Ruas. São Paulo: Martin Claret, 2002(2).

—. *Apologia de Sócrates — O banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002(3)

Plaza, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo-Brasília: Perspectiva-CNPQ, 1987.

Prado, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Quintanilha, Beatriz Maria Pippi. *Percepção corporal com base na Eutonia: uma contribuição para o aluno/ator*. Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1999.

Revista do Lume. 01/1998–Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais–Unicamp, 1998.

—. 02/1999–Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp, 1999.

—. 03/2000–Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp, 2000.

—. 04/2002–Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp, 2002.

—. 05/2002–Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Unicamp, 2003.

Ribon, Michel. *A arte e a natureza*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991.

Richards, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche*. Milão: Ubulibri, 1993.

—. *At Work with Grotowski on Phisical Actions*. Londres: Routledge, 1995

Ricoeur, Paul. *O si mesmo como um outro*. Trad. Lúcia Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.

Rosenfeld, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Edusp-Edunicamp-Perspectiva, 1993.

—. *O teatro épico*. São Paulo: Dominus, 1965.

Rodrigues, Valter A. *Corpo, técnica e mídia: simulações de potência*. Mestrado. São Paulo: Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero , 2001.

Roubine, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski & Rosyane Trotta. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1995.

—. *A linguagem da encenação teatral*. Trad.Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Ruffini, Franco (dir.). *La scuola degli attori. Rapporti della prima sessione dell'Ista (International School of Theatre Anthropology)*. Florença: Usher, 1980.

—. "Pour une sémiologie concrète de l'acteur. In: *Degrés*, n.º 30, 1982.

Ruiz, Roberto. *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen/MinC, 1987.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998

Santa Maria, Rocio Irma Tovar. *A criatividade a partir das ações: uma reflexão das metodologias de Constantin Stanislavski e Vsiévolod Meyerhold*. Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1999.

Santos, Sergio Ricardo de Carvalho. *Metamorfose do ator em personagem: breve introdução a uma crítica estética do espetáculo teatral*. Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1995.

Savarese, Nicola. *O teatro mas allá del mar. Estudios occidentales sobre el teatro oriental*. Ciudad Del México: Grupo Editorial Gaceta, 1992.

Schechner, Richard. *Environmental Theater*. Nova York: Aplause Books, 1994.

Schechner, Richard & Lisa Wolford (ed.). *The Grotowski Sourcebook*. Londres: Routledge, 1997.

Schelling, Friedrich von. *Os Pensadores*. Seleção, Tradução e Notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

Serres, Michel. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados 1*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. Trad. Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: LP&M, 2001.

Sibilia, Paula. *O homem pós-orgânico, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Silva, Armando Sérgio da. *Interpretação: uma oficina da essência*. Livre-Docência. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1999.

Silva, Ignacio Assis (org). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

Silva, Suzane Weber da. *A celebração dionisíaca do corpo do ator contemporâneo*. Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, 1999.

Silva, Tomaz Tadeu da (org). *Nunca fomos humanos — nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

—. (org). *Antropologia do Cyborg: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

Soares, Carmem (org). *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, 2001.

Spinoza, Baruch de. *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

Stanislavski, Konstantin. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

—. *Mi vida en el arte*. Argentina: Quetzal, 1981.

—. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

—. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

—. *Manual do aor*. Trad. Jefferson Luís Camargo; revisão João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

—. *El processo de dirección escénica (apuntes de ensayos). Por Nikolai M. Garchakov y Vladimir O. Toporkov*. Trad. Edgar Ceballos. México D.F.: Scenologia AC, 1998.

—. *Stanislavki's Legacy*. Trad. Elizabeth Reynolds Hapgood. Londres: Routledge, 1999.

Suassuna, Ariano. *Iniciação à estética*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1992.

Toporkov, Vasily Osipovich. *Stanislavski in Rehearsal*. Trad. Christine Edwards. Nova York e Londres: Routledge, 1998.

Toro, Ferdinando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. 2.ª ed. Buenos Aires: Galerna, 1989.

Touchard, Pierre A. *Dionísio, apologia do teatro*. São Paulo: Cultrix-Edusp, 1988.

Trindade, Cristina Tolentino. *Em busca de uma escritura cênica a partir de Artaud*. Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1999.

Villaca, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad-CNPq, 1999.

Virmaux, Alain. *Artaud e o Teatro*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes Moura. São Paulo: Perpectiva, 2000.

Watson, Ian. *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Londres-Nova York: Routledge, 1993.

Wolford, Lisa. *Grotowski's Objectiv Drama Research*. Mississipi: University Press of Mississipi, 1996.

Wuo, Ana Elvira. *O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas*. Mestrado. Campinas: Faculdade de Educação Física, Unicamp, 1999.

Yagyu, Alice Kiyomi. *Hana, a flor e a arte do ator nô*. Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1995.

Zarrilli, Phillip B. (ed.). *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*. Londres: Routledge, 1995.

Zeami. *La tradición secreta del Nô*. Trad. Pillar Ortiz Lovillo. México D.F.: Scenologia AC, 1999.

Anexo 1
ARTIGOS SOBRE MIMESE CORPÓREA
TEXTOS SOBRE A PESQUISA DE MIMESE CORPÓREA DESENVOLVIDA NO LUME EDITADOS EM REVISTAS E JORNAIS ESPECIALIZADOS

Interpretação reinventada: atores-pesquisadores fazem experiências com a arte da atuação

Revista Fapesp — Edição especial 40 anos, junho de 2002.

Em um espetáculo teatral todos os olhos estão, naturalmente voltados para o palco. É no ator que se concentra a atenção e a emoção da platéia. Para estudar os mistérios que cercam a arte do ator, Suzi Frankl Sperber, docente do Instituto de Estudos da Linguagem e do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), propôs fazer um trabalho mais específico e de longa duração com o núcleo de pesquisas teatrais, que já vinha realizando experiências sobre o tema. A partir de 1997, começou a ser realizado um projeto temático, previsto para terminar em agosto deste ano. "O núcleo, chamado Lume, é ligado à universidade e faz um importante trabalho de pesquisa que produz numerosos outros projetos associados", diz Suzi, ela própria uma das coordenadoras do Lume.

O cerne da pesquisa é estudar a arte de ator em profundidade e usar o conhecimento adquirido para treinar outros atores. Como o Lume tem 17 anos de atuação ininterrupta, já foram criadas uma metodologia própria para desenvolvimento de técnicas pessoais de representação para o ator, modos se utilizar comicamente o corpo e uma técnica batizada de Mímese Corpórea, de imitação das ações do cotidiano, entre outras experiências. Suzi explica que o grande problema do ator é aquilo que eles chamam de organicidade. "Se dois atores fazem o mesmo gesto, um pode ser convincente e o outro não. Estudamos as razões pelas quais isto ocorre", explica. A pesquisadora afirma que as diferenças de um ator para outro decorrem de alguma mudança interior, fundamental, que precisa ser descoberta por eles. "Esse é o grande desafio".

A origem do trabalho partiu do pesquisador, ator e diretor Luís Otávio Burnier, morto precocemente aos 38 anos, em 1995, alguns meses depois de terminar seu doutorado. Ele passou oito anos na Europa estudando com Étienne Decroux, criador da mímica corporal, e trabalhou com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e com teatro oriental. Na volta ao Brasil, criou o Lume dentro da Unicamp, com os atores e pesquisadores Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. A intenção do núcleo difere de outros projetos de dramaturgia porque o interesse primordial não é a montagem teatral ou a produção artística, mas o ator em situação de representação. O grupo de pesquisa se concentra no como fazer, porque acredita que a técnica e a criação são inseparáveis.

Um projeto como esse tem diversas vertentes e objetivos. Um deles, já finalizado, foi comparar as técnicas desenvolvidas pela atriz e bailarina japonesa Anzu Furukawa dentro do Butoh, do teatro japonês, com a Mímesis Corpórea, criada pelos atores-pesquisadores do Lume. O encontro resultou numa montagem baseada no livro *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, por sugestão de Anzu, morta no final do ano passado. Os atores viajaram para a Amazônia, região mais próxima do universo descrito por Márquez, para coletar material e imitar ações físicas e vocais dos povos daquela região. A técnica Mímesis consiste em observar o que deseja ser imitado e repetir exatamente o que foi visto. O espetáculo foi encenado em 1997 com o nome *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta*, com direção da própria Anzu. O mesmo material coletado deu origem a outra montagem, chamada *Café com Queijo*.

O contato com o Butoh rendeu ainda outros trabalhos, também de comparação entre o que é feito no Japão e no Brasil. Os idealizadores confrontaram o método da dançarina japonesa Natsu Nakajima com a pesquisa Dança Pessoal — a elaboração e codificação de uma técnica de representação que tem como base a dinamização das energias potenciais do ator. Isto é, essa técnica dá forma às diferentes tonalidades e nuances que compõem corpo e voz de cada ator. Em seguida, o núcleo dirigiu-se para outras imersões para tentar encontrar qualidades como sutileza, delicadeza, ingenuidade e aceitação do ridículo. Dessa tentativa surgiu uma outra linha de pesquisa: a arte do clown, a mais antiga das artes do palhaço.

Suzi Sperber dá o mote para entender a técnica e a diferença entre ator e clown: "O clown precisa se despir; o ator precisa se vestir". A técnica é usada para que o ator se revele e não simplesmente para aprender a ser palhaço. "Há várias linhas de clown, que satirizam a si mesmo, por exemplo. Outras o fazem com o cotidiano, uma espécie de papel desmascarador do que é quase um segredo", explica.

Um grupo como esse não se furta às performances pelas ruas das cidades e em eventos. O Lume criou a *Parada de Rua* (1998), um espetáculo cênico-musical itinerante, em forma de cortejo, que busca a teatralização em lugares não convencionais, onde o teatro não chega. A intenção é interagir livremente com o público, provocando e divertindo ao mesmo tempo. As numerosas experiências feitas pelo Lume têm gerado muitos outros trabalhos dentro da Unicamp. Parte do atores do núcleo está cursando mestrado e doutorado. A professora Suzi, também uma das coordenadoras do núcleo, usa o conhecimento acumulado em suas aulas. Foram lançados, até agora, dois livros. O primeiro é a tese de doutorado de Luís Otávio Burnier, *A arte de ator — Da técnica à representação* (Editora Unicamp). O segundo é *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (Editora Unicamp), de Renato Ferracini, um dos mais importantes integrantes do Lume. Um CD-ROM interativo com vários exercícios acompanha o livro.

O projeto temático, financiado pela Fapesp, junto com investimento da Unicamp, proporcionou também a compra de equipamentos para o núcleo poder trabalhar como um centro de referência de documentação videográfica, fotográfica e de pesquisa. Foram adquiridos equipamento de som, vídeo, informática e iluminação, entre outros, o que permite aos pesquisadores ter acesso a material escrito e de áudio-visual. É possível, ainda, apresentar os trabalhos na própria sede do Lume para a população acadêmica.

Toda a pesquisa e as experiências que vêm sendo feita pelo núcleo geraram numerosos espetáculos teatrais e participações em festivais internacionais. O intercâmbio com atores, diretores e pesquisadores estrangeiros é intenso. O núcleo ministra também workshops sobre suas técnicas e orienta novos atores. "Os financiamentos foram importantíssimos para o núcleo", diz Suzi Sperber. "Mas, mais importante ainda, é o trabalho de ator, que vai continuar sendo desenvolvido aqui, sem prazo para acabar."

◆ ◆ ◆

A busca de uma nova técnica de interpretação

Revista FAPESP — março 1999

O ator em primeiro plano. É com essa perspectiva que o Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp) investiga, desde 1985, as múltiplas possibilidades de formação do ator teatral. Não se trata apenas de preparar jovens artistas para atuar no palco. O objetivo do Lume é pesquisar as técnicas que constituem a chamada arte de ator, desenvolvendo, assim, novos métodos de trabalho para a criação teatral. Aberto às mais diferentes formas de linguagem e expressão corporal — desde elementos da cultura popular brasileira até experiências de vanguarda — o grupo vem obtendo crescente reconhecimento internacional.

Técnicas e espetáculos criados pelo Lume já foram apresentados em inúmeros países da Europa e da América Latina. A mais importante pesquisa em desenvolvimento pelo Lume é Mímesis Corpórea e a Poesia do Cotidiano. Seu princípio está na observação e na imitação da gestualidade humana. A pesquisa foi apresentada como um projeto temático à Fapesp e desde janeiro de 1997 conta com o apoio da instituição, no valor de R$ 45,6 mil.

Em sua primeira fase, encerrada no ano passado, o projeto compreendeu o confronto de duas metodologias: as técnicas de expressão do Butô — criado no Japão no início da década de 1960, em oposição à rígida tradição cênica do país — desenvolvidas pela coreógrafa e bailarina Anzu Furukawa e o método de Mímesis Corpórea, elaborado pelo próprio Lume.O convite para Anzu Furukawa realizar um intercâmbio com o grupo da Unicamp não foi ao acaso.

"Suas técnicas são diferentes, mas com resultados semelhantes aos que procuramos", diz a professora Suzi Frankl Sperber, coordenadora do Lume e do projeto temático. Considerada uma das mais importantes representantes do Butô, Anzu Furukawa é autora de dezenas de coreografias apresentadas no circuito internacional de festivais de dança. Seu trabalho é voltado ao mundo inconsciente, procurando fazer com que o corpo fale por si.

Já a Mímesis Corpórea está baseada na observação das pessoas. "Não se trata de uma mera repetição de movimentos", diz Carlos Roberto Simioni, ator e pesquisador do Lume. "A idéia é que o ator coloque o outro dentro do seu próprio corpo. Assim, os gestos codificados são acoplados às técnicas corpóreas de representação", aponta Simioni.

Cem anos de solidão

Além da pesquisa sobre o confronto de técnicas, o intercâmbio teve como objetivo a montagem de um espetáculo inspirado na obra *Cem Anos de Solidão*, do escritor colombiano Gabriel García Márquez. Batizada como *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta*, a peça foi apresentada no final de 1997, sendo que a sua estréia aconteceu no Teatro Luís Otávio Burnier (que homenageia o fundador do Lume, morto em 1995), em Campinas.

Para encenar o universo mágico descrito pelo livro de García Márquez, o Lume empreendeu uma viagem de pesquisa até a Amazônia. "Resolvemos coletar material nessa região, limítrofe da Colômbia, porque ela é a que mais se aproxima do mundo de *Cem Anos de Solidão*, conta Suzi Frankl Sperber. Entre abril e maio de 1997, um grupo de atores-pesquisadores esteve em cerca de 30 cidades, coletando informações sobre hábitos e comportamentos dos moradores da região.

Nessa empreitada, os pesquisadores utilizaram todo o tipo de transporte possível: aviões da Força Aérea Brasileira, barcos a motor ou mesmo canoas a remo conduzidas por índios. Assim, eles tomaram contato com o cotidiano dos rincões do país. "Conhecemos pessoas que tinham uma percepção de vida completamente diferente da nossa", conta Ana Cristina Colla, atriz e pesquisadora do Lume. "Um Brasil completamente novo, cuja riqueza corporal, vocal, textual e humana me encantou profundamente", acrescenta.

Em cada cidade visitada, os pesquisadores dedicavam muitas horas a conversas com os moradores locais, principalmente os idosos, justamente por terem mais experiências para contar. Sem falar no encontro com tribos indígenas, como os Ianomani. Sua proposta era não deixar passar despercebido nenhum detalhe das narrativas de vida dos moradores da Amazônia, assim como gestos, hábitos e posturas. Tudo era anotado, gravado e, quando possível, fotografado.

O material pesquisado na Amazônia foi a matriz da montagem de *Afastemse Vacas que a Vida é Curta*, apresentada entre setembro e dezembro de 1997 pelo interior do Estado de São Paulo. Encenada com sete atores, a peça combina figurinos e expressões da cultura brasileira com situações insólitas. A peça, entretanto, não esgotou o material coletado na viagem para a Amazônia.

Temos uma pesquisa rica e vasta que pretendemos utilizar em novos trabalhos", afirma Carlos Simioni. É o caso de inúmeras canções da região, que fazem parte do mais novo espetáculo do grupo, *Café com Queijo*, com estréia prevista para o final deste mês de março, no Teatro do Lume, em Campinas. "A pesquisa da Mímeses Corpórea tem ainda de subir novos degraus até que estejamos em condições de sintetizar uma nova técnica", diz Simioni.

Antropologia teatral

O trabalho desenvolvido atualmente pelo Lume dá continuidade às idéias que alimentaram a sua criação. O centro foi idealizado pelo diretor Luís Otávio Burnier, após ter passado oito anos em estudo e pesquisa pela Europa — quando teve contato com importantes nomes da interpretação moderna, como Étienne Decroux, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Ives Lebreton e Jacques Lecoq, além de mestres do teatro oriental, como Noh, Kabuki e Kathakali. Retornando ao Brasil, Burnier resolveu investir no projeto de criação de um centro de pesquisa teatral cujo foco fosse a arte de ator.

A proposta tornou-se realidade em 1985, quando o Lume foi estabelecido por Burnier, Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Institucionalmente, o Lume é um núcleo da Pró-Reitoria de Desenvolvimento Universitário da Unicamp. "O projeto de Luís Otávio Burnier era a criação de uma antropologia teatral", diz Suzi Frankl Sperber, que assumiu a coordenação do núcleo em 1996. "Sua proposta consistia no aproveitamento das técnicas aprendidas na Europa junto com elementos da cultura brasileira", conta a professora.

"Ele investiu na hipótese de que o universo cultural brasileiro, principalmente no que tem de ritualístico, traria elementos para a criação teatral." Dentro dessa perspectiva, seria necessária a criação de uma nova concepção de ator. "Era preciso criar um ator independente, investindo-se, assim, na busca dos elementos que seriam necessários para a formação do corpo desse ator", afirma Suzi Sperber. Essa foi a razão da constituição do Lume como um centro formado por atores-pesquisadores, envolvidos num projeto de longo prazo. "O ator precisa ter o conhecimento das suas potencialidades. Ele precisa saber como expressar as variadas energias que estão no seu próprio corpo", aponta Carlos Simioni. "Nossas pesquisas procuram o desenvolvimento autônomo de cada ator, fazendo com que ele seja o teorizador da sua própria prática", diz Suzi Sperber.

A concepção de teatro do Lume, porém, não extingue a função do diretor, mas exige uma nova postura da sua parte. "O diretor continua existindo. Mas o seu papel passa a ser o de um orientador", diz Suzi Sperber. "Ele não é orientador que impõe o seu projeto, mas aquele que sabe discernir o que é novo e interessante no projeto do seu orientando", aponta a professora. "É como se fosse uma colcha de retalhos. Cada pedaço de tecido é a proposta de um ator. Cabe ao diretor costurar esses retalhos", compara Carlos Simioni. "Antes da produção artística, nossa preocupação é pesquisar o homem e o seu corpo em situações de representação", diz Suzi Sperber. Assim, os espetáculos montados pelo Lume são uma conseqüência natural da pesquisa sobre o fazer artístico. "Técnica e criação são inseparáveis", aponta a professora.

Técnicas em pesquisa

O Lume está sediado num casarão próximo à Unicamp, que já se transformou num laboratório de experimentos teatrais. São comuns os festivais com grupos da região, ou mesmo do exterior. Diariamente, os atores-pesquisadores do Lume enfrentam longas jornadas de treinamento e pesquisa da expressão corporal e teatral. Além da Mímeses Corpórea, o grupo desenvolve outras duas linhas de pesquisa: a Dança Pessoal e o Clown e a Utilização Cômica do Corpo. A Dança Pessoal visa a elaboração e a codificação de uma técnica pessoal de representação que tenha como base a dilatação e a dinamização das energias potenciais do ator.

"É uma técnica que permite ao ator trazer para fora sentimentos e emoções de todos os tipos, mesmo que eles sejam monstruosos", diz Carlos Simioni. "Com a Dança Pessoal, temos o ator e as suas emoções dilatados corporalmente. Assim, o ator deve saber controlar essas reações." Já o Clown e a Utilização Cômica do Corpo têm como base técnicas mais antigas da arte dos palhaços. "O clown é profundamente humano. Ele trabalha com energias sutis, reais e não dilatadas. A técnica do clown faz com que o ator se revele", diz o ator e pesquisador. "Não se trata simplesmente de uma pesquisa para ser palhaço.

Mas a busca de uma compreensão do ser humano despojado. O clown é um ser despido para poder reagir ao mundo", afirma Suzi Sperber. Embora as técnicas desenvolvidas pelo Lume trabalhem com princípios diferentes, as três linhas convergem para a arte de ator, possibilitando, assim, pesquisas em conjunto. Dado o caráter experimental do trabalho, no entanto, nem sempre é possível visualizar o resultado. "Nós não partimos de certezas, mas de suspeitas", aponta Suzi Sperber. "É verdade que projetos que começam com tudo já delineado são mais confortáveis. Mas eles também não trazem nada de novo."

Dessa maneira, conforme avança em suas experiências teatrais, o Lume também vem teorizando o seu trabalho. Um esboço das suas propostas pode ser conferido no primeiro número da *Revista do Lume*, publicada no final do ano passado. O grupo também dispõe de uma página na Internet (www.unicamp.br/lume). Outro fruto do trabalho do Lume é o CD-ROM *Lume — a arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, produzido pelo ator e pesquisador Renato Ferracini, como parte da sua dissertação de mestrado sobre a proposta do grupo.

O Lume está programando algumas apresentações do seu novo espetáculo, *Café com Queijo*, para a cidade de São Paulo, em abril. Também em abril acontece o festival Tem Cena na Vila 2, na sua sede em Campinas, com a participação dos grupos Companhia Sarau, Boa Companhia, Barracão Teatro e Seres de Luz. Para o próximo ano, o grupo pretende publicar em livro a sua metodologia de trabalho.

◆ ◆ ◆

Grupo teatral pesquisa gestual e fala de habitantes radicados no interior do país. Lume mimetiza universo poético do cotidiano rural

ANTÔNIO ROBERTO FAVA

A expressão do rosto, a fala e o gestual dos habitantes de cidadezinhas do interior serviram de material de pesquisa para que os integrantes do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (Lume) mostrassem uma série de cinco espetáculos. Responsáveis pelo projeto temático *Mímesis Corpórea — a Poesia do Cotidiano*, os atores-pesquisadores estão coletando material adicional que vai, num futuro bem próximo, transformar-se na montagem de um espetáculo novo.

Com financiamento da Fapesp, o Lume já produziu, entre outros, *Um Dia. . .*, *Café com Queijo* e *Parada de Rua*. Para se avaliar a importância dessas apresentações, algumas delas, como *Parada de Rua,* passaram por mais de 50 cidades brasileiras, Itália, Noruega, França, Estados Unidos, Bolívia e Dinamarca.

O ator Renato Ferracini explica que, para viabilizar o projeto *Mímesis Corpórea — a Poesia do Cotidiano*, os atores, divididos em grupos, viajaram para regiões mais longínquas do Brasil. E ali conviveram com os moradores do lugar com a intenção de estudar as maneiras e posturas corporais, os gestos, as expressões e as falas deles.

"Descobrimos coisas fantásticas. De posse do material acumulado, nos propusemos a trabalhar a energia das pessoas e suas posturas mecânicas. Não se trata de copiar, mas de assimilar, por ser algo muito próprio dos moradores", explica Ferracini. Os atores puderam observar, por exemplo, maneiras muito próprias do indivíduo, como posturas corporais e gestos diferentes. "E são essas diferenças das pessoas comuns que utilizamos na montagem de um novo espetáculo".

Para a professora Suzy Sperber, coordenadora do projeto, essa pesquisa do Lume sobre o corpo, a poesia do cotidiano, tem muito a ver com a valorização do ser humano comum. "Aquele que não tem voz, cujo corpo e fisicidade conseguem transmitir o valor que está nessa pessoa, que normalmente sequer é olhada. Este é o valor e a importância da poesia do cotidiano", diz ela. E arremata: "É valorização de todo um universo que, na verdade, quase sempre costuma ser relegado".

Falas, pausas e silêncios

Mímesis Corpórea é uma linha de pesquisa que busca a observação, a imitação, a codificação e a teatralização de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano, nas lendas e nos costumes do povo rústico do interior do Brasil. Um dos focos de interesse do pessoal do Lume são as histórias que o povo de cidades interioranas de estados mais distantes tem o costume de contar.

"Estamos interessados no vocabulário que esses povos usam, a maneira de falar. Isso porque as palavras que empregam são diferentes das que estamos acostumados, e a maneira de construção dessas histórias é muito peculiar", diz Ana Cristina Colla, atriz e pesquisadora do Lume. Outro aspecto importante é a ação vocal das pessoas. Avaliam-se não apenas o timbre de voz, as questões de sotaque, o linguajar próprio do lugar, mas também o que é característico de cada pessoa: o ritmo da fala, as pausas e os silêncios.

Quando voltamos dessas viagens é que vamos avaliar as ações pesquisadas em sala de trabalho para tentarmos atingir um timbre da voz de determinadas pessoas, e imprimir o ritmo que lhe é característico. Isso com o propósito de reproduzir, numa cena de espetáculo, os elementos adquiridos com a pesquisa", conta Ana Cristina.

As pessoas com as quais os pesquisadores conviveram revelaram detalhes de suas vidas. Histórias bizarras, sofrimentos e reclamações do dia-a-dia e da família. "Elas eram observadas em seu local de convívio, muitas vezes sem o menor constrangimento ou fatores que pudessem interferir em seu comportamento natural. Também observávamos pessoas nas ruas, pontos de ônibus, bares, que pudessem nos sugerir novos elementos de análise", explica.

A pesquisadora conta que quase sempre procurava registrar o momento por meio de fotografias. Dependendo da situação, as conversas eram gravadas. Também há anotações de acordo com a ordem cronológica das ações, "ajudando, assim, a recompor os fatos, o que não significa, necessariamente, que quando da utilização do material essa lógica deva ser respeitada", afirma Ana Cristina. Era comum toda a família se preparar para o momento das fotografias, penteando os cabelos, trocando as roupas das crianças e fazendo poses.

Quando se imprimem as posturas físicas, máscaras faciais, entre outros elementos, elas tornam-se passíveis de ser reproduzidas por outro ator que queira utilizar esse material, cabendo a ele cuidar do "recheio", isto é, o que dá vida a determinada foto. Numa viagem ao Amazonas, por exemplo, pesquisadores do Lume coletaram, cada um em sua região de pesquisa, cestos e redes de materiais diversos, roupas e adereços utilizados em festas locais, instrumentos musicais, bancos de diversos tamanhos, além de boa quantidade de artesanato indígena.

Trechos

Escuta aqui, ocêis num se interessa por oração de pará sangue não? Pois para na hora. Ó porquê qu'eu mandei pará esse daqui (mostrando a mão enfaixada), *o sangue tava espirrando com daqui até ali, pois eu botei o dedo em cima e falei as*

palavra: pare, chegô, parô. Pois parô na hora, num ficô nem cicatriz nem nada, pode dá uma olhadinha aqui"
Seu Renato Torto, Jaraguá, Goiás

Pra esfregá e tumá banho lá no porto. A folha de alho, sete, e a folha de mucuracá e folha de araticumum, sete, todos sete. A gente esfrega, larra bem, esfrega, leva pro poto, toma banho, joga onde tá pro danado do boto. Mandava rezá, rezá em mim, pra podê mi guardá. Quando cai alguma coisa fica assim. Cai abacate em cima da casa ficô assim. Oh meu Deus, que qu'eu faço, sozinha e Deus. Lá eu vi o menino atrás da minha porta assim, se escondeu, eu vi. Eu vi maninha. Eu digo acuda, porque eu não fico em casa. Por que qu'eu choro? Eu choro fico triste, eu fico. Assim eu choro. Aí me chama Maria Chorona. Lá vai Maria Chorona.
Dona Maroquinha, Novo Airão, Amazonas

O mundo vai acabá e nóis ainda temo que vivê muita coisa, nóis inda num viu nada. Graças a Deusi, nóis inda num viu nada. Porque no fim do mundo vai vim o Cristo e o Anti-Cristo. O Cristo veio curano aquelas doença infadível, aquelas doenças braba. E o Anti-Cristo veio fazê ruindade. O Anti-Cristo é o Saci-Pererê. Ele faz as mardade, faz o moço largá da moça, a moça toma um veneno e moço num qué casa cu'ela. Tudo o Saci-Pererê. Tem que pedi a Deus pr'eli nunca atentá.
Dona Maria, Jaraguá, Goiás

ANTÔNIO ROBERTO FAVA. Lume mimetiza universo poético do cotidiano rural: grupo teatral pesquisa gestual e fala de habitantes radicados no interior do País. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 2 a 8/12/2002, p. 9.
—. Falas, pausas e silêncios. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 2 a 8/12/2002, p. 9.
—. Trechos. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 2 a 8/12/2002, p. 9.

◆ ◆ ◆

A Luz do LUME — Grupo desenvolve técnica de pesquisa e atuação e leva o nome da UNICAMP para o exterior

ANTÔNIO ROBERTO FAVA

Um teatro que une o modo de atuar da Commedia Dell'Arte renascentista — em que o ator fazia tudo, do figurino à atuação, da montagem ao cenário, do texto à dança — a uma reflexão técnica atual, sintonizada com o que há de mais moderno nas artes cênicas. São estas as marcas do grupo de teatro que assina Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp) e tem levado o nome da Unicamp para diversos lugares do mundo como Itália, França, Argentina, Peru, Grécia, Espanha, Escócia, Equador, Egito e Israel.

Ao tirar da pesquisa de ponta e da milenar devoção ao teatro o que cada um destes dois universos têm de melhor, o pequeno grupo idealizado em 1985 pelo ator Luís Otávio Burnier (1956-1995) realiza montagens cuja linguagem peculiar já foi admirada por quase 100 mil pessoas dentro e fora do país.

As duas dezenas de espetáculos criados pelo Lume procuram não só produzir arte e disseminá-la, mas estudá-la com profundidade. "Focamos os mais diversos componentes, técnicas e métodos de trabalho, sempre tentando olhar o ator como uma pessoa dentro de uma cultura", explica o ator Renato Ferracini, no grupo há cinco anos.

Formado atualmente por seis atores — Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla, Ricardo Puccetti, Renato Ferracini, Carlos Simioni e Jesser de Souza — o Lume realizou sua primeira montagem, *Macário*, em 1985, com direção de Luis Otávio Burnier, e a mais recente, *Café com Queijo*, deste ano, dirigido pelo próprio grupo. Esta peça permitiu ao Lume pisar em palcos importantes e encantar muitas platéias.

Fôlego dobrado

Estar ligado à Universidade permite a eles um fôlego dobrado em um país onde historicamente é difícil subsistir no meio artístico. "Para nós, viver de teatro é viável por meio do apoio da Universidade", explica Raquel Scotti. E ter a tranqüilidade necessária para criar sua marca e explorar suas potencialidades geram frutos de que eles se orgulham muito, como a receptividade do público estrangeiro. "Hoje nosso trabalho de pesquisa é referência", completa.

Só com grupos ou instituições de pesquisas de teatro de outros países o Lume já realizou mais de 20 intercâmbios, que envolvem visitas e estágios, entre eles, grupos do Canadá, Itália, Japão, Polônia, Dinamarca e China. O contato mais recente foi neste ano, no Brasil, com Sue Morrison, do Canadá. Para se ter uma idéia da aceitação do público estrangeiro para o espetáculo que o Lume produz, basta citar que o *Parada de Rua*, de 98, foi apresentada na Bolívia para um público de mais de três mil pessoas, e visto também no Egito e na Dinamarca.

Outra razão para o sucesso do Lume é que, ao trabalharem muito tempo juntos, os atores acabaram desenvolvendo técnicas corporais e de representação que se ajustam perfeitamente. Uma especial dedicação de cada profissional ao ofício e ao grupo completam a fórmula. "Respiramos teatro o tempo todo. Lemos os mais diferentes textos, trocamos idéias, montamos projetos, planejamos e estudamos novas estratégias para colocar nosso trabalho no mercado", diz Ana Cristina.

O texto de *Café com Queijo* é um bom exemplo deste envolvimento e do trabalho coletivo. É um espetáculo gerado a partir de histórias, crenças, causos, lendas, material coletado com habitantes de diversas regiões do país, como Tocantins, Amazonas, sertão de Minas Gerais e Pará. "A montagem é constituída de diferentes contextos, tons, músicas, temperos, que tentam capturar as experiências vividas por nós nas nossas andanças por essas regiões", diz Ricardo Pucetti.

Para Renato Ferracini, o trabalho reúne vivências e faces de pessoas que colocam os espectadores diante das mais diversas realidades do país. "Para a elaboração do texto, usamos falas dos próprios habitantes dessas regiões. As falas foram costuradas para tecer um perfil do universo cultural dos habitantes".

Já *Parada de Rua*, também encenada atualmente, é um espetáculo cênico-musical em forma de cortejo que busca a teatralização de espaços não-convencionais. O espetáculo é uma procissão de fanáticos, em que há uma banda, um grupo de ciganos e atores-músicos que tocam e cantam melodias tradicionais brasileiras e de outras partes do mundo. Estruturada com um alegre ritual, a peça procura interagir com o público, ao mesmo tempo provocando e divertindo.

A base teórica do Mestre Burnier

"A verdadeira técnica da arte do ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador". A frase é do ator, diretor e dramaturgo, Luis Otávio Burnier, morto em 1995 e responsável pela criação do Lume, há doze anos. Burnier trouxe para a Unicamp o conhecimento acumulado em sua carreira, que incluiu oito anos na França pesquisando mímica corporal. Estudou três anos com Étienne Decroux, trabalhou com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzi Grotowski e com teatro oriental. Burnier retornou ao Brasil com o plano de criar um centro onde pudesse pesquisar a arte do ator em suas mais diferentes concepções, mesclando-a à cultura brasileira.

O sucesso no exterior

Aos poucos, o Lume vai se tornando conhecido também em terras estrangeiras. E a imprensa não economiza espaço para falar do grupo da Unicamp. Ana Cristina diz que na Bolívia, durante o VI Festival Internacional da Cultura de Sucre, em setembro, o grupo chegou a ser motivo de reportagens de páginas inteiras dos principais jornais da cidade, entre eles o *El Deber* e o *Correo del Sur.*

O crítico argentino e ator Cesar Brie, considerado um dos mais respeitados diretores de teatro daquele país, classificou como "simplesmente extraordinário" o espetáculo *Parada de Rua*. Em particular, elogiou a capacidade de improvisação dos atores que compõem o Lume. Não foi pouco também o interesse da imprensa da Finlândia, Egito, Grécia e Israel, que apresentou o Lume como um importante grupo de teatro brasileiro, pelo trabalho sério de pesquisa e pela esmerada performance.

ANTONIO ROBERTO FAVA. A luz do Lume. *Jornal da Unicamp*, Campinas, novembro de 1999. Arte, p. 3.

—. A base teórica do mestre Burnier. *Jornal da Unicamp*, Campinas, novembro de 1999. Arte, p. 3.

—. O sucesso no exterior. *Jornal da Unicamp*, Campinas, novembro de 1999. Arte, p. 3.

Anexo 2
CRÍTICAS

CRÍTICAS EM JORNAIS, REVISTAS E INTERNET SOBRE OS ESPETÁCULOS
CONTADORES DE ESTÓRIAS E *CAFÉ COM QUEIJO*

Ilustrada escolhe: 1.º lugar – *Café com Queijo*

O teatro do Lume é uma das propostas mais renovadoras do teatro brasileiro.

SERGIO SALVIA COELHO, *Folha de S.Paulo*, 28/9/2002

◆ ◆ ◆

Carta ao Lume

Esta é uma carta de agradecimento, talvez a forma de expressão mais compatível com meu intuito de não teorizar sobre um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação teatral, mas de dizer algumas coisas de maneira dispersiva e com a serena alegria de quem recebeu uma dádiva ocasional.

Agradeço aos queridos anjos palhaços que sobrevivem agora em mim e que me levam a reviver o cálido, fluente e estranho momento de cada um dos nossos encontros. Nessas privilegiadas ocasiões, nossas subjetividades entraram numa espécie de anonimato, coisa um tanto quanto rara nesses tempos de orientação da teatralidade no sentido da excessiva projeção de euzinhos sobrepairantes. Nossas subjetividades despiram-se de seus macrobloqueios personalistas, mergulharam num enleio singular, liame tornado possível graças ao poder de abertura que os signos de sua arte exerceram sobre a disponibilidade precária que nos retêm como prisioneiros de nossos respectivos cotidianos.

O presente que recebi de vocês não foi apenas a oportunidade de contemplar a competente imitação de gestualidades encontradas por aí em nosso meio ambiente. Não foi apenas a visão de um retratismo exposto numa galeria de convincentes expressões faciais, de acurados floreios vocálicos, de precisos trejeitos, de eficazes cacoetes e estudadas vestimentas, tudo isso caracterizando até mesmo indivíduos atentamente observados. Essas qualidades miméticas aparecem no espetáculo dito *Contadores de Estórias*, mas vocês, individualmente e em conjunto, parados ou movendo-se naquele território de andanças mágicas, vão além da mera representação imitativa e criam um vigoroso aqui-e-agora-em-arte, de tal modo que eu, espectador, sou levado a perder-me nos elos de suas variedades, sou levado a engrenar-me na recíproca remissão de suas gestualidades e não numa hipotética percepção julgadora do realismo imitativo de cada um dos seus gestos.

A tal de realidade sócio-cultural pode funcionar como estoque para suas pesquisas, como domínio para escolhas de características, para a construção e incorporação de personagens. Sei que ela está presente como impregnação de nós todos ou até como inspiração ou monstruosidade a ser subvertida. Todavia, para mim, só de modo oblíquo essa realidade participa do plano de organização de suas ações teatrais. Quando eu os vi, esse plano colado aos seus gestos, esse fundo-sem-fundo de suas ações era o que ali se adensava como noite, como som do vento, como presença de outros nós-mesmos, como ameaça de estrelas ou de chuvas de verão, como cheiro de pipoca, luz de fogueira, balanço de folhas e noturnidade da terra. E vocês, ali, portadores da metamorfose estética, já não eram pessoas daquela realidade; eram vagas do LUME, vagalumes intensificando histórias envolventes, levando-nos, embalando-nos e até mesmo nos questionando.

Vocês não estavam simplesmente representando algo situado fora dali. A representação, ela mesma, por força do jogo interno dos elementos de sua própria e imanente variabilidade, vem a ser apenas mais uma das máscaras-suportes para uma expressividade que vocês souberam cultivar, trazer para o primeiro plano, este em que verdadeiramente nos encontramos, o de um regime ou estado de arte, esse plano-em-fluxo de um devir-emoção.

[. . .]

LUIZ ORLANDI. Carta ao Lume. Publicada na *Revista do Lume*, n.º 1, 1988. pp. 36, 37.

◆ ◆ ◆

Maravilhas do nosso Interior. Grupo LUME encena histórias recolhidas nos sertões brasileiros.

Café com Queijo é uma coleção de pequenos milagres caseiros. Apenas quatro atores, alguns instrumentos musicais, vozes afinadas e muita técnica são a receita do grupo paulista Lume para ajudar o público a descobrir que dentro de cada brasileiro há um brasileiro.

No espaço da sala Carlos Carvalho (ingressos esgotados), o Lume repete sua fórmula de apostar tudo no ator e na emoção. A partir das experiências e dos relatos que o grupo recolheu pelo Brasil, revivem em cena personagens reais como Dona Angélica e Seu Justino, moradores da pequena cidade de Paranã, no Tocantins, Minas Gerais, Amazonas, Pará e São Paulo, mas a peça tem o tamanho do mundo. A estrutura é de colagem de situações e personagens, como o pano que forra as paredes da sala. O copo de cachaça corre a platéia, que é convidada a chegar ao centro do palco e dizer versos. E o que parece apenas folclore vai remexendo com o que temos de terra vermelha e rio lamacento no sentimento (somos da coxilha, mas funciona também).

A exibição técnica dos atores Ana Cristina Colla, Jesser Sebastião de Souza, Raquel Hirson e Renato Ferracini é espetáculo à parte. Nos momentos em que estão fora de cena, ficam misturados ao público, ainda incorporados em seus personagens. Músicos e cantores inspirados, o quarteto é a prova de que teatro não é tão-somente inspiração, mas a conquista árdua e indispensável de técnica em várias áreas.

No final, depois da escuridão total, o público descobre o chão recoberto por fotos de homens e mulheres que viveram e contaram as vidas que renderam um espetáculo. Não há como fazer um elogio mais extraordinário da vida comum, não há como fazer elogio maior do nosso Interior.

RENATO MENDONÇA. Maravilhas do nosso interior: grupo Lume encena histórias recolhidas nos sertões brasileiros. *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 de setembro de 2003, Segundo Caderno, p. 5.

* * *

Teatro — Uma viagem pela memória popular. Grupo Lume, de Campinas, mostra em São José do Rio Preto espetáculo marcante dentro do festival que termina amanhã

Uma sintonia fina com o Brasil é o que estabelece o grupo Lume, de Campinas, que trouxe ao 3º Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto o espetáculo *Café com Queijo'*, montagem que estreou em 1999 e já viajou pelo Brasil como peça-chave de seu repertório. Trata-se de uma das melhores montagens apresentadas nesta edição do evento.

A partir de uma pesquisa realizada pelos atores Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Hirson e Renato Ferracini em várias regiões do País, com predominância da Amazônia, o grupo constrói um trabalho cênico em que utiliza uma técnica chamada Mímesis Corpórea. Em outras palavras, uma imitação rica, apurada, precisa e, ao mesmo tempo, sutil do comportamento das pessoas que, no caso deste espetáculo, integram as comunidades isoladas, o interiorzão, os cafundós do Brasil sem a contaminação social dos grandes centros.

O resultado é uma montagem extremamente sensível, em que o público viaja através de registros, emoções e, sobretudo, memórias que compõem o trabalho de quatro atores multiplicados em mais de 30 tipos. Caboclos, índios, violeiros, fiéis da Igreja, homens e mulheres simples, enfim, assombrados pela religiosidade, a solidão e a falta de saúde mas "batizados" por uma pureza e uma alegria atípicas se confrontadas com a crueza da realidade emergem em sua riqueza cultural e comportamental, num trabalho em que a grande "costura cênica" é uma proposta que se realiza no momento da apresentação, envolvendo também o público.

A história da montagem começa em 1993, com pesquisas de campo registradas em fitas cassetes e fotografias que serviram de base para o desenvolvimento da técnica utilizada pelo grupo. A partir desse material, de anotações pessoais e da memória dos próprios atores iniciou-se um trabalho individual que permitiu resgatar inclusive as sensações dos encontros vivenciados. Os atores-pesquisadores do Lume tinham em mãos um riquíssimo material que possibilitaria mais tarde revelar as pessoas contatadas e compartilhar a experiência com o espectador.

A pesquisa resultou num registro corporal e numa sonoridade que remetem às conversas de "pé-de-ouvido", elementos que constroem uma cumplicidade com o público que vai entrando no espetáculo até se tornar, também, um agente das cenas. Para isso, uma mixagem de corpo e alma, gestualidade e voz, se alinham perfeitamente sintonizando a platéia com o Brasil do interior, das lendas, do imaginário popular, tudo através do trabalho dos atores e do seu pacto com os espectadores.

Como disseram os integrantes do Lume à Folha, o trabalho que inicialmente partiria de uma pesquisa das lendas brasileiras, acabou desembocando na construção de tipos que são a própria lenda, incorporações vivas da mística sertaneja, do Brasil povoado por compadres, comadres, tocadores de viola, contadores de "causos". O público é inserido neste contexto através de relatos e muitas cantorias. A música pontua permanentemente os depoimentos dos personagens que vão aparecendo isoladamente ou interagindo num trabalho de grupo afinadíssimo, um "coro" de figuras expressivas que são retratos da cultura brasileira.

O título *Café com Queijo'* também foi tirado de uma das vivências do grupo em suas andanças. Em Paranã (TO), os atores puderam provar na casa de Dona Angélica e Seu Justino a tal bebida, que mistura o tradicional cafezinho com duas colheradas de queijo ralado. *Café com Queijo*, segundo o grupo, tem sabor de tudo o que foi experimentado pelo elenco nessa viagem.

Por se tratar de um resgate proposto através da memória de pessoas idosas que vão contando suas vidas, a identificação do público é imediata. Na platéia, lembramo-nos dos tios e avós, dos parceiros e vizinhos que também emergem das nossas lembranças, com os atores propiciando um banquete afetivo que estabelece uma conexão imediata com nosso próprio baú de recordações.

Mas essa cumplicidade se estabelece de forma lenta, quando o público se dá conta já está lá, com o pé no espetáculo, sendo convidado a dizer versos e cantar ladainhas. O quarteto de atores teve a preocupação de trabalhar para que nada remetesse o espectador ao teatro, mas à vida.

O apego aos santos das novenas e das procissões, a alegria das festas comunitárias e a extrema melancolia trazidas pelas memórias, que soam tão familiares, redundam na comunhão do público com a encenação. Uma obra em que, a cada espetáculo, como afirma o grupo, a participação da platéia aparece como um retalho a se juntar numa colcha colorida.

O cenário simples construído por "paredes" de cortinas e bancos de madeira que aconchegam o público, oferecendo um conforto e um calor que remetem às casas sertanejas contribui com o clima de intimidade. Mas são mesmo as conversas, os relatos de "pé-de-ouvido", com cada ator exibindo visceralmente o mundo de seus personagens, os fios condutores de *Café com Queijo'*, uma receita cabocla de teatro construída a partir de uma pesquisa muito elaborada e sem desperdício de cenas.

Numa costura perfeita cada gesto e cada palavra têm extrema importância e nada soa em vão. O público permanece durante todo o tempo ligado, atento. A variedade de tipos e sotaques conduz a um mundo verdadeiro em que se fala "andinho" em vez de "anjinho"', onde jacarés e morocotós um "passaruzão" que sobrevoa os rios e igarapés coexistem com o bicho homem, esta maravilha do mundo assombrado pelas lendas e que é a própria lenda, transformada pelo Lume num ser palpável a partir de memórias brasileiras que são também universais.

CÉLIA MUSSILI & JACKELINE SEGLIN. Teatro — Uma viagem pela memória popular. Grupo Lume, de Campinas, mostra em São José do Rio Preto espetáculo marcante dentro do festival que termina amanhã. *Jornal Folha de Londrina*, 26/9/2003. Capa.

◆ ◆ ◆

O brasileiro típico sobe ao palco sem disfarce. Em turnê pelo Estado, Grupo LUME apresenta espetáculo que revela a face autêntica dos muitos povos que formam a nacionalidade.

Café com Queijo, espetáculo do Grupo Lume, em circuito por Santa Catarina, numa promoção do Sesc (que vem ocupando com honra o espaço abandonado pelos órgãos culturais do nosso Estado), marca a passagem de um trabalho imperdível para qualquer estudioso da arte teatral. São contadores de histórias, contadores de causos, trabalhadores da arte teatral, viajantes. O Grupo Lume, em sua trajetória constante de pesquisa do trabalho atoral, realiza um outro percurso em paralelo que é o resgate de vidas, como um banco de memória viva, que nos faz conhecer os muitos povos deste País. Hoje, o grupo se apresenta em Blumenau [. . .].

Se o projeto nasce como uma idéia de colher material de trabalho, ele nos é apresentado com uma outra conotação: a de nos fazer conhecer um pouco mais os muitos povos de que somos constituídos, mas numa história de través, onde nossos ancestrais não descendem do europeu vitorioso, mas de bugres e índios, mulatos e caboclos, que constroem a história anônima do Brasil. No uso do espaço, o espetáculo segue a linha direta de alguns dos principais pensadores da arte teatral no século 20, de Artaud a Grotowski.

Estamos nós, público, integrados ao mesmo espaço por onde circulam os atores/contadores/cantadores. Com eles convivemos em quase intimidade nessas narrativas que nos chegam em fragmentos, estilhaços, deixando perceber aqui e acolá um retrato mais definitivo através de gestos e falas pontuadas. Na intimidade criada, fazemos também parte da cena, com nossa diferença, com nossa urbanidade, com nossa vitalidade, nos olhares que se cruzam através das presenças que nos são apresentadas na sala.

Talvez nenhum outro grupo no Brasil nos revele com mais sabedoria o significado do trabalho do ator como essência da arte teatral. Trabalho meticuloso, de entrega e de elaboração de material a partir do material primeiro e único do ator: seu próprio corpo, que se transforma, que se molda, que assume muitos outros. Trabalho ainda de profunda musicalidade, de encontro de timbres e vozes, mais uma vez, na corporalidade primeira de cada um dos integrantes do grupo. Trabalho intenso, paciente, de entrega e desafio, que no dia-a-dia pesquisa, estuda e estuda-se, descobre novos olhares e gestos, e que amplia o corpo (e a alma) do ator fazendo de todo espaço cênico um espaço infinito.

Os quatro atores do Lume nos trazem à cena uma dezena de personagens, somatório das centenas de pessoas que conheceram, com quem conversaram, gravaram imagens, vozes, gestos e, sobretudo, ouviram relatos, histórias de vida, e silêncios. Eles nos são apresentados sem fazer recurso a qualquer tipo de disfarce tradicionalmente usado em teatro. Os atores nos aparecem tais como são, no máximo usando uma roupa de base, mas é do seu gestual, do seu trabalho de expressão facial, do trabalho de voz, em cada um de seus movimentos nos quais passamos a ver os personagens e tipos criados, sejam eles homens ou mulheres.

Resultado do estudo meticuloso de cada uma das pessoas que encontraram em suas andanças pelo norte do País, o que vemos não é nenhuma dessas pessoas em particular, mas a soma das características expressivas de muitas delas, escolhidas pelos atores. Características que nos fazem compreender a força da sabedoria, a tristeza da solidão, o desamparo e a riqueza contida em cada um.

Trabalho de ator que mais uma vez reafirma a arte teatral na sua essencialidade, *Café com Queijo* é uma colcha de retalhos de muitas vidas, colcha que o grupo apresenta em sua materialidade como único acessório de cena, delimitando e cobrindo o espaço de apresentação, além dos banqui-nhos que são transportados de um canto a outro da sala. Colcha de retalhos que também se constrói no corpo de cada um dos atores, dos muitos retalhos colhidos, das diferentes pessoas que conheceram, que foram seu modelo, objeto de estudo e guia.

O espetáculo dá continuidade a uma experiência anterior do Lume, o *Contadores de Estórias*. Ainda lá, o trabalho era resultado da pesquisa da mímesis corpórea. Ainda lá a matéria-prima do ator foram os velhinhos encontrados em suas andanças pelo Brasil. Naquele espetáculo, vivíamos a sensação de participar de uma aventura familiar, de uma concentração de personagens em um único espaço, como se o Brasil inteiro estivesse dentro de casa.

Em *Café com Queijo*, a experiência é outra, ainda mais fragmentada, uma experimentação, numa intimidade com o público que é feita dessas múltiplas almas, onde rimos com as suas esquisitices e gestos perdidos no espaço. Sofremos as suas dores da velhice e sua solidão, apreciamos sua cantoria numa afinada musicalidade feita de simplicidade e bom humor.

Por um momento, estivemos na sala de D. Maroquinha, por um momento estivemos em plena Amazônia, por um momento vivemos as perdas de filhos e netos, a solidão profunda e a alegria das coisas simples, por um momento vivemos a eternidade. Foi assim com o Lume.

Acesa a luz, ausentes os atores, nos damos contas de que é a esses velhinhos que aplaudimos, como nossos guias e mestres, na sua simplicidade e sabedoria, que se fizeram presença real, tão real quanto o café com queijo ralado que nos é oferecido ao final do espetáculo.

Ver suas fotos é reencontrar os gestos dos atores, é identificar o trabalho de construção, o olhar, a postura corporal, o sentimento de solidão, a sabedoria acumulada, o silêncio, a pausa da memória que todos esses que, espalhados por este mais profundo Brasil, resistem, numa história anônima, esquecida, que o Lume, para nosso prazer, resolveu tornar pública.

ELIANE TEJERA LISBOA. O Brasileiro típico sobe ao palco sem disfarce. Em turnê pelo Estado, grupo Lume apresenta espetáculo que revela a face autêntica dos muitos povos que formam a nacionalidade. *A Notícia*, Santa Catarina, 26/4/2000. Anexo, p. 6.

◆ ◆ ◆

Blumenau, um balanço

[. . .]

Popular

O grupo Lume, de Campinas, desenvolveu diversas atividades no Festival. Seu espetáculo, Café com Queijo, uma criação coletiva que toma por base personagens brasileiras pesquisadas de norte a sul do País, constitui-se de realização de forte impacto. As histórias vão se entremeando, indo e voltando e, aos poucos, nos transportam para aquele recanto desconhecido de nós mesmos. Um Brasil caipira, ribeirinho, sertanejo, indígena, feito de vidas à margem, criaturas reais transfigaradas pela ficção, solicitando seu espaço de vida e presença num mundo globalizado e alienado de si mesmo. Foram necessárias cinco apresentações para comportar o imenso público, onde muitos retornavam para desfrutar um pouco mais a intensa magia desprendida da realização. [. . .].

EDÉLCIO MOSTAÇO. Blumenau, um balanço. *A notícia*, Santa Catarina, 16/10/2003, p. 3.

◆ ◆ ◆

Rio Preto termina grande, mas pouco menos inesquecível

[. . .] Na ponta do consenso, campeoníssimo de menções favoráveis, *Café com Queijo*, do grupo Lume, de Campinas/SP. Melhor: a grande unanimidade do FIT de Rio Preto está em cartaz mais hoje e amanhã, no Galpão Cine Horto. É imperdível! [. . .].

MIGUEL ANUNCIAÇÃO. Rio Preto termina grande, mas inesquecível. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 29/7/2003, p. 8.

◆ ◆ ◆

Autores-atores do grupo LUME, de São Paulo, dão lição cênica no espetáculo *Café com queijo*, que apresentam no festival de inverno da UFMG, de hoje a sexta-feira.

Um espetáculo deslumbrante: *Café com Queijo*, da equipe do Lume. O motivo: uma prodigiosa demonstração de equilíbrio entre lirismo, precisão técnica e sabedoria teatral. Paulistas de Campinas — na verdade a sede deles é em Barão Geraldo, um distrito da cidade — depois de fazerem duas arrasadoras apresentações no Festival de Ouro Preto e Mariana, eles vão estar hoje, quinta e sexta, no Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina (MG). A peça tem um pretexto razoavelmente simples: coloca em diálogo quatro velhos, dois homens e duas mulheres que contam histórias de vida. Mas deter-se na parte literária é pouco esclarecedor, já que a força da montagem está na incrível lição cênica que os atores, também os autores da história, oferecem.

O Lume trabalha com técnicas e conceito elaborados pelos integrantes do grupo e suas montagens podem consumir alguns anos. As pesquisas, realizadas a partir de viagens pelo interior do Brasil, que geraram *Café com Queijo*, por exemplo, datam de 1993. Na origem de tudo estava o interesse por histórias e lendas. E, assim, eles chegaram aos velhos, o grupo que melhor conhecia a prática de narrar. O foco sobre a região amazônica só veio a partir de uma segunda rodada de viagens. Até o espetáculo atual ganhar a forma que tem hoje, o material coletado foi usado para cerca de quatro montagens. Uma delas com platéia máxima de trinta espectadores, que acompanhavam os atores pelos cômodos de uma pequena casa interiorana.

"Agora a nossa proposta é mostrar ao espectador os personagens que encontramos nas nossas viagens e o que sentimos diante deles, mas usando só a interpretação, sem maquiagem, figurinos e cenários", explicam os quatro atores do Lume — Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Hirson e Renato Ferracini. "Estamos usando energias mais sutis", completam, considerando o espetáculo atual produto de muita lapidação e aprimoramento de desejos acalentados há tempos. E, de fato, o que os atores conseguem é impressionante. Não só se tornam velhos, em interpretações comoventes, mas homens interpretam papéis femininos e vice-versa, com igual desenvoltura.

É uma peça de teatro com cara de documentário", contam, vendo em *Café com Queijo* alguma coisa que evoca o cinema de Eduardo Coutinho. Os atores não escondem que a montagem colocou alguns desafios: "Muita honestidade, não mentir para o espectador", observa Jesser de Souza. "E se despir do seu corpo para construir um outro", explica Ana Cristina. "Existe todo um sentido de transcendência", filosofa Carlos Simioni, fundador do Lume, presente durante a entrevista. "É o trabalho do ator, mas o ato teatral se define é na relação com o espectador", argumenta Renato Ferracini, enfatizando o caráter de diálogo do acontecimento cênico.

Café com Queijo não tem diretor — "Somos muito autônomos, muito donos do nosso trabalho, e aí fica difícil a relação com um diretor" — mas os atores também evitam a associação do trabalho com a idéia de criação coletiva, pelo fato de a idéia evocar uma atmosfera anárquica ("Nosso trabalho é absolutamente ordenado"). Existe em todos os integrantes do Lume um cultivado gosto pelo método: "Não é modelo nem fórmula", esclarecem. "Método é necessário à Arte. Todos os grandes mestres tiveram métodos com seu trabalho", defende Carlos Simioni. "Por sermos um grupo de pesquisadores fixos, fica possível realizar um trabalho de aprofundamento de cada proposta", observam. Em tempo: o Lume anda sonhando em se apresentar no FIT/BH. Já estiveram no evento uma vez.

Para conhecer o Lume

O grupo Lume tem 18 anos de existência e é, ainda, o Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Foi fundado por Luis Otávio Burnier, que já faleceu, e Carlos Simioni. Eles não se consideram um grupo mas uma equipe que desenvolve todas as possibilidades de articulação entre seus elementos: sete integrantes, solos, duos, trios, quartetos, etc., sem a obrigação que uma montagem tenha de ter todo o elenco. Existem dois livros sobre o trabalho do Lume: *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, de Renato Ferracini, e *A Arte do Ator: da Técnica à Representação*, de Luis Otávio Burnier, ambos editados pela Unicamp. O Lume edita um revista de teatro e tem um site: www.unicamp.br/lume.

Todos os espetáculos do grupo são criados a partir de pesquisas e viagens — com direito a fotos, gravações, anotações, etc. — dos atores. Estes, por sua vez, aprimoram-se de modo praticamente individual através de métodos próprios. As três linhas de pesquisa são: Dança Pessoal ("a criação de uma técnica pessoal a partir do mergulho em si mesmo"); Mímesis Corpórea ("imitações de ações físicas, fotos e pinturas"); e Clown ("trabalhando a exposição do ator diante do público e a busca de uma relação plena com ele").

Sobre as relações entre teatro (e arte) e ciência, Renato Ferracini explica o seguinte: "A Ciência é parte do conhecimento humano. Mas a arte também é. E tem a sua ordenação, a sua metodologia que nem sempre é científica e nem tem que estar embasada em explicações científicas". Ele considera ainda que a universidade até agora foi, basicamente, espaço para o conhecimento científico. O conhecimento do artista é tão importante quanto o conhecimento científico, mas vai levar tempo para a universidade reconhecer isto. Mas ela está começando a ver este saber com bons olhos."

WALTER SEBASTIÃO. Mistura saborosa: autores — atores do grupo Lume de São Paulo, dão lição cênica no espetáculo *Café com Queijo*, que apresentam no festival de Inverno da UFMG, de hoje a sexta-feira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 /7/2002. Cultura, p. 5.

◆ ◆ ◆

Teatro: trabalhos de Pesquisa em Cena

O conhecimento de vida dos velhos do Brasil, interpretados com competência pelos atores do Lume, Centro de Pesquisa Teatral da Universidade de Campinas, será reapresentada hoje, às 20:30m, pela 2.ª Mostra Internacional de Teatro de Itajaí. Como os ingressos são limitados em 100 — a compra antecipada é aconselhável. [. . .]

[. . .] O trabalho detalhista do Lume não é apenas uma filosofia de grupo. É prática. O jeito de piscar, respirar, andar, conversar e sensações de anciãos encontrados por Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini em Goiás, Tocantins, Minas Gerais, Amazonas, Pará e São Paulo são expostos na peça *Café com Queijo*.

O resultado, além de um trabalho comovente, é uma interação direta com o público. [. . .]

ALESSANDRA OGEDA. Trabalhos de pesquisa em cena. *Jornal de Santa Catarina*, Itajaí, 23/5/2002. Teatro.

◆ ◆ ◆

Corpo, objeto de pesquisa

Quer ver uma montagem de um dos melhores grupos de teatro em atividade no Brasil? Vá assistir ao espetáculo *Café com Queijo*, dos paulistas do Lume, que estão em cartaz de hoje a domingo, no centro cultural UFMG. Em cena, vai estar um trabalho cujo motivo é a essência do ser humano: memórias, relações de afeto, os dilemas do corpo, as coisas da alma, etc. E quem narra suas experiências de vida são os velhos. A peça integra mostra dedicada ao 34º Festival de Inverno da UFMG. [. . .]

O que é *Café com Queijo*? "A gente não gosta de classificar. É uma mistura de todas as coisas.O espectador ri, chora, se emociona. Para nós é uma colcha de retalhos, um pouco de várias partes do Brasil", responde Ana Cristina Colla, uma das atrizes do Lume. Até porque, como explica, na origem da montagem estão dois períodos de viagem dos atores, cada um com cerca de 40 dias, recolhendo material para a criação das peças. O ponto de partida foi a busca de lendas ("e não dos velhos"), mas acabaram descobrindo que ("infelizmente") eles eram os únicos que conheciam histórias.

A juventude dos atores não foi obstáculo para esta montagem que, sem truques de maquiagem e figurino, abre o palco para gente acima de 80 anos: "Foi um desafio. Não é só interpretação. Desvestimos nosso corpo para vestir o de outra pessoa", conta Ana Cristina Colla, situando a proposição no âmbito do que chama de "memória muscular". Mais: não é a cópia de uma outra pessoa. É a minha visão do que vi, ouvi, pesquisei. É a busca de descobrir, nas minhas ações, as ações de outra pessoa. Não é só trabalho com os aspectos externos, mas procura visando descobrir no meu corpo a energia daquele outro corpo. Isso faz com que nossa representação seja mesmo diferente".

Ana Cristina explica que o fato de o Lume ser um grupo — 18 anos de existência, dez deles com atores fixos — facilita o mergulho na pesquisa: "Permite o aprofundamento de cada aspecto da montagem, a criação de códigos comuns de comunicação entre os integrantes e trabalhar sem direção externa. E isto só é possível se os atores se conhecem, têm um modo semelhante de entender o teatro. Trabalhar muito tempo junto cria harmonia e confiança", argumenta. As pesquisas do grupo não visam apenas ao aprimoramento interno. Existe compromisso de formalizar uma metodologia (o grupo é da Unicamp). Anualmente, em fevereiro, cada ator dá um curso em Barão Geraldo, subdistrito de Campinas (SP), que este ano recebeu 501 inscrições.

"É muito bom saber que existe muita gente interessada em intercambiar com a gente. Estamos colhendo um pouco do que plantamos", conta Ana Cristina Colla. Um dos integrantes da trupe — Carlos Simioni — há uma década participa de um grupo internacional ligado ao Odin Teatret, de Eugenio Barba, e tem um espetáculo dirigido por um dos atores do grupo dinamarquês. Mas Ana Cristina explica que, apesar de raízes semelhantes, a proposta do Lume é distinta. *Café com Queijo* tem como atores Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini. Importante: o espetáculo é para, no máximo, 100 pessoas e, após o início da peça, não é permitido o acesso do público.

WALTER SEBASTIÃO. Corpo, objeto de pesquisa: espetáculo do Grupo Lume de Campinas, *Café com Queijo* explora memórias de relações afetivas. A peça fica em cartaz até domingo, no Centro Cultural UFMG. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 6/12/2002. Cultura, p. 4.

◆ ◆ ◆

Café com Queijo e *Hotel Lancaster* são destaques

São José do Rio Preto/SP — Não era nada bem assim como se dizia: que os atores do Lume faziam campanha informal para que entre quem já havia visto *Café com Queijo* pudesse ceder seus ingressos a quem ainda não tinha; que nem os parentes dos atores teriam conseguido lugar nas três sessões concorridíssimas do espetáculo no FIT local. Atração entre segunda e quarta agora, no Galpão Cine Horto, *Café com Queijo* tem provocado o impacto, a comoção de costume.

"Jamais pediria a alguém que deixasse de rever *Café com Queijo*; acho que é um direito das pessoas. Apenas comentei entre amigos que, quem viu cinco, seis, sete vezes, poderia ceder lugar a quem não viu ainda", comentou Renato Ferracini, um dos quatro atores do elenco deste espetáculo magnífico. Uma arrebatadora colcha de canções e depoimentos de pessoas reais do interior do Brasil. Em cartaz desde 1999, *Café com Queijo* faz um sucesso danado por aqui.

"Para poder acolher mais pessoas, ampliamos a lotação de 100 a 105 lugares", afirmou Ferracini. Jesser Sebastião de Souza, outro ator do Lume, é de Rio Preto — aliás, como o cenógrafo JC Serroni e o apresentador de TV Amaury Jr. As cinco cadeiras extras seriam justamente para dar conta do interesse de parentes de Jesser de vê-lo em cena. "A mãe dele até já tinha ingresso, mas abriu mão porque já assistiu umas sete vezes.Mas conseguimos abrir uma janelinha no cenário para que ela pudesse assistir de novo", revela Ferracini. [. . .].

MIGUEL ANUNCIAÇÃO. *Café com Queijo* e *Hotel Lancaster* são destaques. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 26/7/2003. Cultura, p. 8.

◆ ◆ ◆

Emocionante. . . Simplesmente!

A peça *Café com Queijo*, do grupo paulista Lume, bem que poderia ter se apresentado mais uma vez. . . Esta foi a lamentação de quem perdeu o espetáculo, mesmo na segunda apresentação, ontem à noite, no ICHS. Na platéia, pessoas diferentes, de mundos diversos, emocionaram-se ao ver retratada uma gente de verdade, de um Brasil real, muito puro e muito rico. O ator Jesser de Souza que, desde 1993, pesquisa as mais singelas histórias do interior do país com o grupo, revelou: "O espetáculo é um tributo às pessoas que representamos, pois a maioria já morreu. Mas sei que elas estão nos assistindo e estão muito felizes com isso".

Emocionante. . . simplesmente!

CECÍLIA LINO. Artefato Informativo dos Festivais de Ouro Preto e Mariana. Ouro Preto, 22/7/2002, p. 3.

◆ ◆ ◆

Café com Queijo — Um sucesso.

Um grandioso espetáculo. Foi a definição utilizada pela crítica e pelo público em geral na apresentação da peça teatral *Café com Queijo*, realizada na última segunda nas dependências do Clube 29 de Julho. O espetáculo é resultante de pesquisas realizadas pelo grupo teatral Lume, da Unicamp, em parceria com o Sesc — Serviço Social do Comércio. O enredo abordou a imitação de pessoas com as quais os atores tiveram a oportunidade de conviver em suas andanças pelo Brasil. São histórias de vida de brasileiros contadas ao público da maneira como os atores as ouviram. A temática visa resgatar uma história, não aquela oficial, mas aquela pessoal, íntima e cotidiana que, com muito mais força, retrata a verdadeira identidade de um povo.

A iniciativa de promover a peça partiu do Sesc Concórdia para lançar o projeto do palco giratório, um compromisso de criar uma alternativa para a circulação de espetáculos produzidos por grupos ou companhias independentes, desenvolvendo o intercâmbio cultural entre as diversas regiões do país. A filosofia é abrir espaço para as experiências que trilham as vias contrárias ao senso-comum, estimulando e ampliando a educação dos sentidos do espectador.

No final do espetáculo, a sensação que se tirava do público espectador era de deleite e do "quero mais". Definitivamente, *Café com Queijo* deixará saudades.

Café com Queijo um sucesso: um grandioso espetáculo. *Diário da Concórdia*. Santa Catarina, 21/4/2000, p. 12.

◆ ◆ ◆

Foi um espetáculo envolvente, feito por atores com ótimo apuramento técnico e muita sensibilidade

Cheirinho de Café

Como não chorar ouvindo histórias e causos de uma gente simples de um Brasil interiorano que o próprio Brasil desconhece? Foi difícil conter as lágrimas durante o espetáculo *Café com Queijo*, do Grupo Lume, de São Paulo, apresentado na noite de quarta-feira, no Teatro Carlos Gomes, pena que para um público de apenas 100 pessoas. Muito mais gente deveria ter visto a maravilhosa montagem do Lume, um núcleo de pesquisas ligado à Universidade de Campinas, que integra o Palco Giratório de Teatro e Dança, do Serviço Social do Comércio (Sesc).

Quem não conseguiu ver a peça em Blumenau, já que o espetáculo é interativo e concebido para um público reduzido, pode dar uma esticada até Rio do Sul, onde o *Café com Queijo* será "servido" amanhã, às 20h, no Clube Duque de Caxias, ou então esperar para ver em Brusque, no Sesc, dia 1.º de maio.

Vale a pena se deslocar e conferir esta montagem, que nos remete para dentro de um país desconhecido, que não vemos na TV, muito menos vamos conseguir acessar na internet. E talvez nunca seja possível porque seu Teotônio, Dona Angélica, Seu Mata-Onça, Seu Justino, Dona Maria Fernandes e Dona Maroquinha, que vive "sozinha mais Deus e Nossa Senhora", não são personagens de uma história de ficção.

Lencinho

São personagens vivos, que cantam e contam suas alegrias e tragédias. São todos pessoas idosas a remoer lembranças de dias tristes, outros felizes, a cantar versinhos e a contar causos engraçados. São a memória viva de um tempo que se despede, acenando com um lencinho branco, deixando para trás, para os moços, um chapéu de palha rasgado, uma sanfona furada, um vestido rendado amassado, uma viola, um pente. . .

Foram essas pessoas, vivas, que estiveram no palco do Teatro Carlos Gomes, através da interpretação impecável — unindo técnica e muita sensibilidade — dos atores-pesquisadores do Lume. Mas será mesmo que Maroquinha, Seu Teotônio e os demais estavam ali no palco? A impressão que se teve foi a de ter sido transportado para dentro das casas daquelas pessoas e lá ficar ouvindo as histórias e a cantar com elas, enquanto um cheirinho gostoso de café impregnava o ar.

O espetáculo surpreende pela competência do grupo, e muito mais pela grandeza da proposta dos atores que, apossando-se de gestos e falas da gente simples, permitiu ao público viajar para dentro da alma humana. Quando as luzes se apagaram, dando fim ao espetáculo, o público demorou a "retornar" para o palco do Carlos Gomes, desejando que a "visita" não acabasse tão rápido. De tão maravilhosa que foi.

TÂNIA RODRIGUES. Cheirinho de Café: Foi um espetáculo envolvente, feito por atores com ótimo apuramento técnico e muita sensibilidade. *Jornal de Santa Catarina*, Santa Catarina, 28/4/2000. Lazer, p. 1.

◆ ◆ ◆

Um café adocicado com ternura

Teotônio Ferreira, Mundico, Seu Manuel, Maria da Conceição Pomero, a Maroquinha, também conhecida como Maria Chorona, porque "fica triste e chora". . . Personagens da vida real, de um Brasil verdadeiro, de um interior rico, cultural ao extremo. O Grupo Lume, sob a direção de Carlos Simioni, emocionou o público ontem, no auditório do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Ufop, em Mariana. Quatro atores (Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini) interpretaram gente simples, tocando modas de viola, sanfona, no centro de um cenário de colcha de retalhos coloridas. Utilizando a linguagem linda e coloquial do sertão, contaram "causos" sobre a vida, gente trabalhadora com seus sofrimentos, alegrias, "a tristeza e a paixão"; com uma poética sutil, o público envolveu os espectadores até com cachaça legítima e, claro, o café com queijo ralado. Religiosidade com música fizeram soar maravilhas como "lá no céu tem um jardim que nasce flor a toda hora, onde os anjos apanham as flores para enfeitar Nossa Senhora". A peça poderá ser vista novamente hoje, às 20 horas, no mesmo local.

Totalmente recomendável.

CECÍLIA LINO. Um café adocicado com ternura. *Artefato*, Ouro Preto e Mariana, 19/7/2002, p. 3.

◆ ◆ ◆

Retratos brasileiros

O Brasil rural ou provinciano continua existindo apesar do neón das modernas avenidas. Dois bons espetáculos falam dessa velha realidade com atenção. *Café com Queijo* (no Sesc Belenzinho) e *Interior* (no Teatro do TUSP). Eles demonstram que não é preciso fazer anedota folclorizante quando se mostra vidas simples. O professor Antônio Cândido já o demonstrou em *Parceiros do Rio Bonito*, estudo clássico sobre a cultura caipira no Estado de São Paulo. Violas e luares, mas sem esconder que o caboclo tem um sonho faminto de comer carne de vaca, produto raríssimo na sua vida.

A cena paulistana mostra agora a mesma realidade com uma ternura melancólica que comprova a tese do economista José Eli da Veiga, da Universidade de São Paulo: a maioria da população brasileira ainda vive ou tem vínculos com o campo. Certos critérios estatísticos e termos sociológicos fora de lugar é que acabaram por nos colocar todos na cidade. Na verdade, as periferias selvagens são bem pouco urbanas. É disso que, com humor e simpatia, o palco está falando. Da força dos fracos que acaba por deixar marcas na cultura de uma nação.

Café com Queijo é a bonita criação do Lume, o núcleo de pesquisas teatrais criado na Universidade de Campinas e já com quatorze anos de existência. O grupo procura a criação artística pela reconstituição detalhista das ações, físicas e vocais, de pessoas, animais e até fotos e gravuras. O resultado do esforço restaura, de modo sofisticado como criação, a rude humanidade dos campos de Goiás, Minas, Amazonas e São Paulo. Crenças, hábitos alimentares e fantasias reaparecem em episódios ora curiosos, ora engraçados, numa fala quase dialetal. O elenco vai a fundo na experiência mostrada no ambiente acolhedor delimitado por paredes de panos coloridos. [. . .].

JEFFERSON DEL RIOS. Retratos brasileiros. *DCI Comércio Indústria & Serviços*, São Paulo, 27/7/2002. Estilo, p. 23.

◆ ◆ ◆

Os brasis e outras histórias. *Café com Queijo* e *Sobre o Amor e a Amizade* valem ida ao teatro

Ao que se sabe, a primeira pessoa a pesquisar costumes e crenças de outras culturas, para transformá-los em dramaturgia e espetáculo, foi o polonês Jerzi Grotowski, o homem que viveu "Em busca do Teatro Pobre", título de seu livro. Seu discípulo, Eugênio Barba, denominou esse tipo de procedimento como Teatro Antropológico. Em suas vindas ao Brasil, sempre passou pela Unicamp, onde exerceu enorme influência no grupo Lume, núcleo de pesquisas daquela universidade fundado por Luiz Otávio Burnier.

Falecido precocemente, Burnier teve seu trabalho levado à frente pelos companheiros, os quais continuam trilhando os mesmos caminhos que começou a preparar. É o que acontece com *Café com Queijo*, que acaba de estrear por aqui. Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini se encarregaram da longa pesquisa — mais de um ano — da peça propriamente dita. Eles interpretam com brilho vários velhos, que são cópias de modelos encontrados em diversas regiões do Brasil: Amazonas, Pará, Goiás, Tocantins, Minas Gerais e São Paulo. O resultado é excelente. Não apenas devido ao inegável talento dos atores, mas também pela qualidade da pesquisa e da seleção de elementos.

A variação de linguagem e gestual de cada indivíduo e região é grande, mas mesmo assim é possível antever uma mesma nacionalidade nos vários discursos, assim como uma ingenuidade, bondade e hospitalidade que caracterizam a todos. Além de bons intérpretes, eles assinam a direção da montagem e a própria peça que reúne histórias colecionadas destes rincões. Como se isso não bastasse, cantam com perfeição as lindas melodias colecionadas, com letras sempre pitorescas. Quem os acompanha são eles mesmos, na viola, na sanfona, no reco-reco e pandeiro.

Alguns destes instrumentos eram utilizados pelos velhos que encontraram na pequena cidade chamada Paranã, no Tocantins. Além da música, foi com eles, na mesma cidade, o costume de oferecer café com queijo, uma delícia que está à disposição do público no final da montagem. É uma encenação repleta de brasilidade e que vale por uma viagem por alguns desses tantos brasis. [. . .].

MARIA LÚCIA CANDEIAS. Os Brasis e outras histórias. *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 22/7/2002. Artes, p. 7.

* * *

Grupo Lume mostra *Café com Queijo* somente hoje e amanhã

Uma oportunidade rara e extraordinária: o Lume, grupo de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas (Unicamp), apresenta *Café com Queijo* só mais hoje e amanhã, às 20 horas, no Centro Cultural da UFMG (CCUFMG). O mais conceituado núcleo formador de *clowns* no Brasil retorna a Belo Horizonte — na última vez, exibiu-se oito vezes com a *Parada de Rua*, pelo FIT/2000, a convite do 34.º Festival de Inverno. As apresentações integram as comemorações dos 75 anos da UFMG. "Em julho, fizemos duas ou três apresentações em Diamantina. E nos disseram que é tradição do festival tornar a trazer os espetáculos que pareceram melhores", assinala Raquel Scotti Hirson. Ela contracena com Ana Cristina Colla, Jesser de Souza e Renato Ferracini neste espetáculo que "fala do povo brasileiro".

É a pesquisa de uma coletânea de um material muito vivo e consolidado, levantado durante a pesquisa para outros dois espetáculos anteriores", conta. Para abordar lendas e histórias brasileiras e adaptar *Cem Anos de Solidão*, o grupo empreendeu longas e produtivas viagens pelo interior de Minas, Goiás, Tocantins, São Paulo e Amazonas.

Tempos depois, notamos que tínhamos uma preciosidade: muitos depoimentos, registrados, de idosos falando principalmente de solidão, de dores, de saudades", adianta.

Um dos entrevistados, já aos 100 anos, ensinava as pessoas a plantar. Era professor e agricultor, todo mundo o conhecia. Era muito ligado aos padres e dizia ter ido ao Vaticano e conhecido o Papa", relata. Cerca de 98% destas histórias chegam de modo praticamente literal ao palco.

"Só colocamos pequenas amarras, alguma frase de emenda. O texto é deles mesmos, que se abriram generosamente pra nós. É uma colcha de retalhos", comenta. As ações e feições dos personagens também seriam reproduções (quase) fiéis.

Grupo Lume mostra *Café com Queijo* somente hoje e amanhã. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 7/12/2002, p. 8.

◆ ◆ ◆

Lume – uma centelha de emoções que passou por nós

Quem assistiu ao *Café com Queijo* conseguiu "ver" tantos reais no dia-a-dia do ser humano, pelos "recados" de moradores dos estados de Goiás, Tocantins, Minas Gerais, Amazonas, Pará e São Paulo, através dos atores; descobriu que a alegria pode "mascarar" a solidão de seu Teotônio e de nossas solidões, que o viver sem companhia não é a realidade só de dona Maroquinha, que mora na "casa de bonecas perto da igreja de Santo Ângelo", ela pode estar pertinho de nossas vidas; chora não só a dor pela perda de identidade de dona Maria Fernandes, que não tem mais o seu povo, os índios dessanos, mas a ausência de tantas origens e até aprendeu com seu Mata-Onça o milagrosos remédio de curar a malária. . .

. . .O que diferencia o grupo da Unicamp, então? A forma de fazer arte. A maneira de dizer, com gestos, olhares e emoções o que o ser humano sente, quer, pressente, esvai, sofre, sonha, realiza. . . O falar da vida e de uma condição, mais do que nunca presente em todos nós, de indivíduo que tem a solidão e pode tocá-la. . . Quem são eles? São seres que estudam o ser ator através do principio de pesquisar o homem, corpo e alma, através da representação, sem dúvida alguma, um sopro divino no âmago do homem. O que buscar nos atores? A obra de arte! O conscientizar-se de que "técnica e criação são inseparáveis". E esbanjam talentos, dando aos espectadores a oportunidade de identificação com sensações escondidas. . . Quem são eles? São atores, seres humanos iluminados pela eterna e dificil arte de mostrar a vida como ela é. . . Dizendo que viver é tarefa bonita , entristecida, massacrada, traída, envolvente, doída, solitária, mas VIDA!. . .

São seres envolventes que nos questionam com olhares silenciosos, gestos lentos, passos vagarosos, forma diferente de representação, como se estivessem alfinetando a alma para acordar o nosso interior e que, até como "clowns", palhaços que conseguem mostrar a tristeza da alegria, a seriedade nos gestos trôpegos, o riso em momentos de tristeza. . . Eles fazem bem ao coração, forçam as mãos ao re-acostumar com palmas, "desmontam" as nossas emoções guardadas como gritos amordaçados na garganta. Eles, encenando e vivendo a arte como um sopro divino, conseguem dizer a nós, público, que somos seres extremamente vulneráveis e sensíveis. Basta abrirmos a alma. E o Lume, como fulgor, luz é a varinha-de-condão que todos precisam. Fazem milagres. . . Que bom!"

ANA VIRGÍNIA SANTIAGO. Lume: uma centelha de emoção que passou por nós. *Jornal Ágora*, Ilhéus — BA, 9/11/2000.

◆ ◆ ◆

Cartas de uma dramaturgia da existência

O texto abaixo circulou na lista de discussões sobre teatro, chamado "Teatro Vivo" e contém impressões acerca do espetáculo Café com Queijo *escrita por Sávio Araújo, professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.*

CARTAS DE UMA DRAMATURGIA DA EXISTÊNCIA

Talvez este fosse um título apropriado para o espetáculo *Café com Queijo*, apresentado pelo grupo Lume neste último fim de semana no Espaço Cultural Casa da Ribeira, Natal, RN.

Através da "mímesis corpórea", uma técnica teatral que possibilita aos atores copiar com exatidão a voz e gestualidade de pessoas pesquisadas, o elenco do *Café com Queijo* representa retratos de brasileiros. Personagens reais, cuja visão de mundo e experiência de vida, constituem uma dramaturgia da existência.

Os conflitos desta dramaturgia, não se estabelecem somente a partir de desequilíbrios sofridos pelas personagens, mas principalmente através dos contrastes produzidos pela justaposição de retalhos de culturas brasileiras, por meio das quais atores, personagens e espectadores se unem para celebrar fragmentos e totalizações possíveis do drama humano.

Então, à medida que o espetáculo se desenrola, nós, espectadores, nos tornamos cúmplices de cada pessoa ali retratada, como se cada ator em cena fosse uma carta, escrita em linguagem vocal e corporal, trazendo notícias de existências brasileiras.

Guardadas por esta imensa colcha de retalhos que nos cerca, as cartas (Ana Cristina Colla, Jesser Sebastião de Souza, Raquel Scotti Hirso e Renato Ferracini) vão revelando seus segredos, apoiadas por uma técnica teatral cujos méritos não residem apenas na mimese corporal, mas principalmente no olhar poético sobre o outro, o diferente, respeitando-lhes as características e preservando-lhe de qualquer exotismo étnico e cultural.

Distribuindo lembranças, sabores, cantos, versos e "causos", como quem desfaz as malas depois de uma longa viagem pela geografia humana brasileira, o Lume celebra conosco a espetacularidade dos quintais, terreiros, rodas de viola e cantoria, evocando uma espécie de tipologia cênica da festa familiar, caseira.

Este espetáculo não tem dono, não tem aquele "pensamento unificador" que caracteriza a encenação modernista. Afinado com o que há de mais interessante nas propostas contemporâneas do teatro, o Lume opta pela construção coletiva, preservando a criação individual, de modo que, ao decidir e brigar pelas escolhas que farão parte da cena, os atores e demais participantes do processo, constroem um todo bem maior que a soma das partes.

Este espetáculo é uma amostra da produção que o Lume vem realizando nos últimos 17 anos. Idealizado por Luís Otávio Burnier, o Lume, sediado na Unicamp, vem desde 1985 acumulando uma notável capacidade de experimentação e sistematização. Suas sínteses bebem na fonte da mímica corporal dramática de Étienne Decroux, dialogam com as propostas viscerais do teatro pobre de Jerzy Grotowski e com a antropologia teatral de Eugênio Barba.

O teatro do Lume é um legítimo exemplo da fenomenologia de Merleau-Ponty, que proclama o corpo como única forma de existência. O corpo do ator é sua mente e através deste instrumento ele mergulha em seus estados de representação, de maneira que sua relação com a platéia e com os outros atores não se submete a mera convenção cênica, mas sim aos impulsos vitais que a experiência teatral pode lhes oferecer.

Café com Queijo é Guimarães Rosa, é João Cabral de Melo Neto, é Jorge Amado, é Euclides da Cunha, é Mario de Andrade, é Câmara Cascudo, é Gilberto Freyre, é João Ubaldo e Darcy Ribeiro. É tudo isso, mas é, principalmente, um patrimônio do teatro brasileiro contemporâneo.

Em um espetáculo teatral todos os olhos estão, naturalmente voltados para o palco. É no ator que se concentra a atenção e a emoção da platéia. Para estudar os mistérios que cercam a arte do ator, Suzi Frankl Sperber, docente do Instituto de Estudos da Linguagem e do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), propôs fazer um trabalho mais específico e de longa duração com o núcleo de pesquisas teatrais, que já vinha realizando experiências sobre o tema. A partir de 1997, começou a ser realizado um projeto temático, previsto para terminar em agosto deste ano. "O núcleo, chamado Lume, é ligado à universidade e faz um importante trabalho de pesquisa que produz numerosos outros projetos associados", diz Suzi, ela própria uma das coordenadoras do Lume.

O cerne da pesquisa é estudar a arte de ator em profundidade e usar o conhecimento adquirido para treinar outros atores. Como o Lume tem 17 anos de atuação ininterrupta, já foram criadas uma metodologia própria para desenvolvimento de técnicas pessoais de representação para o ator, modos se utilizar comicamente o corpo e uma técnica batizada de Mímeses Corpórea, de imitação das ações do cotidiano, entre outras experiências. Suzi explica que o grande problema do ator é aquilo que eles chamam de organicidade. "Se dois atores fazem o mesmo gesto, um pode ser convincente e o outro não. Estudamos as razões pelas quais isto ocorre", explica. A pesquisadora afirma que as diferenças de um ator para outro decorrem de alguma mudança interior, fundamental, que precisa ser descoberta por eles. "Esse é o grande desafio".

A origem do trabalho partiu do pesquisador, ator e diretor Luís Otávio Burnier, morto precocemente aos 38 anos, em 1995, alguns meses depois de terminar seu doutorado. Ele passou oito anos na Europa estudando com Étienne Decroux, criador da mímica corporal, e trabalhou com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e com teatro oriental. Na volta ao Brasil, criou o Lume dentro da Unicamp, com os atores e pesquisadores Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. A intenção do núcleo difere de outros projetos de dramaturgia porque o interesse primordial não é a montagem teatral ou a produção artística, mas o ator em situação de representação. O grupo de pesquisa se concentra no como fazer, porque acredita que a técnica e a criação são inseparáveis.

Um projeto como esse tem diversas vertentes e objetivos. Um deles, já finalizado, foi comparar as técnicas desenvolvidas pela atriz e bailarina japonesa Anzu Furukawa dentro do Butoh, do teatro japonês, com a Mímesis Corpórea, criada pelos atores-pesquisadores do Lume. O encontro resultou numa montagem baseada no livro *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, por sugestão de Anzu, morta no final do ano passado. Os atores viajaram para a Amazônia, região mais próxima do universo descrito por Márquez, para coletar material e imitar ações físicas e vocais dos povos daquela região. A técnica Mímesis consiste em observar o que deseja ser imitado e repetir exatamente o que foi visto. O espetáculo foi encenado em 1997 com o nome *Afastem-se Vacas que a Vida é Curta*, com direção da própria Anzu. O mesmo material coletado deu origem a outra montagem, chamada *Café com Queijo*.

O contato com o Butoh rendeu ainda outros trabalhos, também de comparação entre o que é feito no Japão e no Brasil. Os idealizadores confrontaram o método da dançarina japonesa Natsu Nakajima com a pesquisa Dança Pessoal — a elaboração e codificação de uma técnica de representação que tem como base a dinamização das energias potenciais do ator. Isto é, essa técnica dá forma às diferentes tonalidades e nuances que compõem corpo e voz de cada ator. Em seguida, o núcleo dirigiu-se para outras imersões para tentar encontrar qualidades como sutileza, delicadeza, ingenuidade e aceitação do ridículo. Dessa tentativa surgiu uma outra linha de pesquisa: a arte do clown, a mais antiga das artes do palhaço.

Suzi Sperber dá o mote para entender a técnica e a diferença entre ator e clown: "O clown precisa se despir; o ator precisa se vestir". A técnica é usada para que o ator se revele e não simplesmente para aprender a ser palhaço. "Há várias linhas de clown, que satirizam a si mesmo, por exemplo. Outras o fazem com o cotidiano, uma espécie de papel desmascarador do que é quase um segredo", explica.

Um grupo como esse não se furta às performances pelas ruas das cidades e em eventos. O Lume criou a *Parada de Rua* (1998), um espetáculo cênico-musical itinerante, em forma de cortejo, que busca a teatralização em lugares não convencionais, onde o teatro não chega. A intenção é interagir livremente com o público, provocando e divertindo ao mesmo tempo.As numerosas experiências feitas pelo Lume têm gerado muitos outros trabalhos dentro da Unicamp. Parte do atores do núcleo está cursando mestrado e doutorado. A professora Suzi, também uma das coordenadoras do núcleo, usa o conhecimento acumulado em suas aulas. Foram lançados, até agora, dois livros. O primeiro é a tese de doutorado de Luís Otávio Burnier, *A Arte de Ator – Da Técnica à Representação* (Editora Unicamp). O segundo é *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator* (Editora Unicamp), de Renato Ferracini, um dos mais importantes integrantes do Lume. Um CD-ROM interativo com vários exercícios acompanha o livro.

O projeto temático, financiado pela Fapesp, junto com investimento da Unicamp, proporcionou também a compra de equipamentos para o núcleo poder trabalhar como um centro de referência de documentação videográfica, fotográfica e de pesquisa. Foram adquiridos equipamento de som, vídeo, informática e iluminação, entre outros, o que permite aos pesquisadores ter acesso a material escrito e de áudio-visual. É possível, ainda, apresentar os trabalhos na própria sede do Lume para a população acadêmica.

Toda a pesquisa e as experiências que vêm sendo feita pelo núcleo geraram numerosos espetáculos teatrais e participações em festivais internacionais. O intercâmbio com atores, diretores e pesquisadores estrangeiros é intenso. O núcleo ministra também workshops sobre suas técnicas e orienta novos atores. "Os financiamentos foram importantíssimos para o núcleo", diz Suzi Sperber. "Mas, mais importante ainda, é o trabalho de ator, que vai continuar sendo desenvolvido aqui, sem prazo para acabar."

SÁVIO ARAÚJO
Natal, 25/11/2002

Anexo 3
TEXTO INTEGRAL DO ESPETÁCULO *CAFÉ COM QUEIJO*

CENA INICIAL

Público entra.

Quatro atores em cadeiras distribuídas no centro da sala de maneira assimétrica.

Música Paisagens (Ivan Vilela).

Cada ator realiza uma dança embasada na imitação de fotos.

SEGUNDA CENA: MÚSICA BOIADEIRO

Jesser, Renato, Cris e Raquel cantam — Acompanhamento de acordeão.

Ô, ô, ô, presta atenção!
Meu pai foi um boiadeiro
Que tocava no estradão
Muntado no seu bregaço
Com seu berrante na mão
Na garupa era seu laço
Que era de estimação
Ele morreu nessa lida
Na fazenda do grotão
Para mim ficou lembrança, ai
Oi, lara ai
A tristeza e a paixão

Fiquei então quatorze anos
Nesta mesma profissão

Lutando com os companheiros
Que era a minha inclinação
Minha mãe assim falou
Guarde por recordação
Esse laço é uma defesa
Que é a sua proteção
Alembra do seu papai, ai
O berrante e o gibão
Nessa hora seu berrante, ai
Oi, lara ai,
Repicou na solidão

Fade out de luz até black out. Atores, no escuro, colocam as cadeiras nos cantos.

TERCEIRA CENA: CADEIRAS

RENATO (SEU MATA- ONÇA)

Eu já teve oito acidente grávido!

Eu já teve pnamonia, eu já teve quase cuma, quase cuma malária, só que a malária podruzi uma verminose uma verminosi um milhão por minuto e a a cesão, não, ela não podruzi essa verminosi, é diferente, né!

Porque quando ocê tem malária ocê tem certeza absoluta que é malária. Eu vô insiná um remédio pra cura mlaária, eu vô insiná ocê. Ocê agarra na hora que vem o frio malária, aí ocê prepara um caribé de farinha, então se põe três gotinha de kreosena dentro. Aí, a pessoa toma áquila. Mas cum trêis, quatro palhetada acabo-se a malária. Palhatada é purque o remédio que a pessoa tomo vai mata os micobri que tava no sangue dele na malária.

Eu já teve pnamonia e eu já teve três vezes derrame celebraua. Isto aqui. . . é efeito de derrame. . . Isto aqui. . . em noventa e três. O derrame celebraua é protorino que intope as veia do celebro. Eu ia andando assim, eeeeeee pu! Eu, eu, eu caia assim, mas sem pé nem cabeça, pensava até que era até brincadera, mas tá qui ó, estou com isso.

Quando foi no ano de mil novecentos e noventa e três, eu ia andando na rua assim, aí me intupiu a cabeça, contaminera pra cá, eu não sei que acunteceu só sei que caí perto daquela canaleta grande que tem ali. Lambi o braço na canaleta grande; quebrou este osso aqui. Aí no hospital procuraro a sangue por aqui ó, ma num encontraro porque o sangue fez isso aqui ó!

Quando eu fui operado dos oio, meu cumpade, eu fiquei dessa grussura sem sabê puque. Eu tava no hospitá cum aquele doto. Cume que era o nome daquele dotô. . . num é guarani não, era um que era até cantô, sab, ele até canto pa dize que num era cantô.

E pa pa pa e lutei, lutei é, foram quatrocento real. Era cataraca no bago dos zóio. Poque cataraca é no bago dos olho, e carne criscida, bilida e outras cunsequência é por cima. E o que é por cima, o seco deolanda se passa no oio assim, arde um bastante, mas, se fecha bem os olho, dorme bem e certa consequencia que seus oio melhora.

Mas no meu caso duia o bago dos óio e graças a Deus eu fui operado. Agora eu quero sê operado desse outro oio aqui, puque esse aqui graças a Deus eu fui operado, ma, ma eu num tô assim ca vista limpa, sabe? Num to. Eu inxergo longe, mas tanto faz longe como perto, eu inxergo assim, meio dismaiado, sabe?

Mais memo cum tudo esses acidente grávido, eu sempre trabaiei no serviço da agricultura e eu nunca tive a fortuna de alguém me ajuda porque toda a prática que eu corri na minha carrera foi trabaiando pra mim, é eu trabaiava pra mim. Eu prantava a prata via como é que tava, a corte do mês, a lua, o ano. . . Porque isso é muito importante sabe, puque é através disso que a gente vai sabe o correntamento que vai dá no mais positivo, porque os maiores agronico,sabe o que é safra e tresafra.

Mas eu tinha a vontade de um sonho de alguém que fosse me ajuda e arguem que fosse ligado à área biológica, né? Purque a área biológica é o seguinte: ela num é só floresta, ela num é só aquário. A área biológica ela mexe cum tudo, a área biológica ela mexa cum floresta, mexe cum aquároi, mexe cum paisagem, mexe cum agricultura, mexe cum artelicia. A área biológica ela mexe cum tudo. Então eu tinha a vonta de de um sonho de arguém procurasse a mi inxergá e dissesse pra mim assim: olha seu Manoel, eu queria que o senhor prantasse a pranta aqui vesse como é que tava, o corte do mês, a lua, o ano e que depois o senhor desenvorvesse um caso mio pra pranta. Eu tinha vontade desse sonho, é. . .

RAQUEL (D. CARMEM)

Agora sabe quem amansô índio? Americano. Lá tinha campo de aviação grande, meu filho foi para lá antigamente, tempo que tava pro Padarí. Agora tem dez casa de americano na serra assim, no pé da serra, serra de Mararí que chama. Galinha, galinha, galinha, galinha, galinha. Esse que levaram bermoda, camisa de meia, esse, esse poeirazinha como se chama, miçanga, espelho, todo as roupa pra ele, aí trabalha. Macacheira, macacheira, pupunha, pupunha, diz que tem demais roça índio plantou pra lá agora. Por isso ficô já manso. Graças a Deus mericano.

JESSER (D. ZEFA)

(Pois é,) a mãe, a noss mãe, é uma rosa. Ela tem seu pelfume, tem seu aroma, seu brilho, dado pela natureza, né? Cherosa-bunita. Mais um tempo, aí ela vai caindo. . . caindo. . . aí vai descendo as suas folha, perdendo o seu pelfume, perdendo o seu brilho aí. . . nesse entrequanto. . . aí si cai a flô. Aí cai a flô, i us ispinho, aí qui depois vai si caçá o pé da rosa, o aroma, o pelfume, i aí não si encontra mais aí nem us talo daquela rosa si vê. Viu? Nem us talo!

CRISTINA (SEU RENATO TORTO)

Rapaiz, tem o caipora dum pé só, chama pé de garrafa. Tem o caipora de dois pé, iguar gente, baxótinho, cabeludão, né. E tem o pé de garrafa, qui é dum pé só. Ele é corpo de gente até no joelho, do joelho pra baxo se transforma num só. Onde ele pisa parece que bateu o fundo dum litro de garrafa. Chama pé de garrafa. e lá ele dá aquele grito aehhhh que vai meio quilômetro de distancia. Se voceis quisé vê nóis vamos lá, se tivé corage. O negócio dele é o seguinte, que se ele achá a gente, é conforme o dia. Tem hora que ele tá nervoso. Se ele achá a gente e ele fizé assim ó. O osso racha. Ele só come o miolo, só come o miolo.

RENATO (MANDUQUINHA)

Agora isso, isso também é umoutra lenda, purque, assim como ispritual, pode se material, i, i diziam os passado ja teve coisas du, da minha idade pra tráz, ixistia tudu, cisas visive, mas material. Purque a, dum certo tempo prac, de cinquentaq, sessenta pra cá, milhorô! Subre as reza, sobre tudu essa divoção maior a Deus, a Deus criô mais força, deu mais força pro povo! E quem é pra traz, era mais atrasado, pessoa era mais iscundido, num pudia recebê ninguém, tava iscondido, intão essas pessoa que diziam que jogavam pra cima da pessoa que virava como uma martinta pereira, um fantasma, virava uma porca velha. Aqui tem história disso (risos).

JESSER (SEU MARCELINO)

O certo é que, como eu já disse pra vocêis: hoje bonito, amanhã duente, adepois morre. Depois. . . prepara o cachão, adepois de um caixão, vai pro cemitério. E lá do cemitério, então, depois de quatro dia, vai cavá, verdadeiramente aquele sujeito, pasto dos vermes. É ou não é? Num é assim? Num é assim mesmo? Olha a senhora, tão bonita, e os bichinhos. . . (ri) Os dedo tudo podre. . . (ri) a toa. . .

CRISTINA (D. TOMÁZIA)

A Cresma falou preu tomá as pírla cor-de-rosa quando o sol tivesse se pondo.

JESSER (SEBINHO)

A minha filha ela tá quereno matá eu. Ela mistura o sebo da vaca na mantega de passá no pão, ela tá quereno cegá eu.

CRISTINA (D. TOMÁZIA)

A Cresma falou preu tomá as pírla cor de rosa. . .

*Sebinho e Beijinho dizem que não escutam. Tomázia tenta falar mais alto (*A Cresma*), Sebinho tenta falar alto também* (Até pão)

RENATO (BEJINHO)

Pão. Não dá não. Não. Meu cunhado me dá cinco real por mês. Nun dá. Cinco real. Nun dá pra vivê.

CRISTINA (D. TOMÁZIA)

Sete de Setembro é dia de Nossa Senhora dos Remédios.

Continuam falando e mesclando-se com as mesmas frases e números citados (Doze ovos é uma dúzia / Cinco Real não dá / Sete de Setembro)

RAQUEL (D. PATROCÍNIA)

Ô Coração! Num mi segura no meu cabelo! Pílula! Eu quero tu limpo, eu tenho que mudá minha roupa pra corre lá meio dia com aquela mulher eu vô carregá minha farinha! Meu filho, tu tá botano tudo quanto sujeira aqui, é terra, é tudo aqui tu enche pra mim.

RENATO (SEU RIBEIRO)

Que horas são? Sabe purque eu perguntei as hora pro senhô? Purque quando dé as doze hora da noite, as hora grande, sabe o que acontece cum esses rio aquí das redondeza. Não só cum esses rio mas com todos os rio do mundo, sabe o que acontece cueles? Os rio dorme. Num dorme muito não, dorme das doze hora da noite as doze e quinze, mas quando os rio dorme tudo para: os pexe pára, as água pára, até as caxoera para, pois é muito verdade. . .

CRISTINA (D. MARIA)

Que no fim do mundo vai vim o Cristo e o Anticristo. O Cristo veio curano aquelas duença infadível, aquelas duença brava né, tudo né. E o Anticristo veio fazê ruindade. O Anticristo é o sací-pererê. (*Risos*).

RAQUEL (D. MARIA)

Eu, dona Maria Fernandes Machado. Muito triste eu, eu sozinha. (respira). Dói aqui ó. Dói pé, dói joelho, dói joelho. Tão pesado aqui, pesado, dói aqui. Eu passei por mandioca, por caxiri passei muito, tá muito, muito, passei, passei caxiri eu. Agora não. Nada aqui não. Minha marido caxiri bebeu. Tá gosta. Agora não. Morreu, eu sozinha. Minha filha aqui, um, minha filha, minha filha, minha neta. Pari Cachoeira, foi embora tudo. Eu sozinha, fica muito triste eu. Dói aqui, dói aqui, muito triste, muito gosta. Tá chorando, chorando, chorando eu. Eu sozinha. Todo mundo foi embora no Pari Cachoeira.

Hande que hande nicasamô
Ânia coubarô niapubê
Hande que hande nicasamô
Nicaia niquê nicasamô
Mariê niapê nicasamô
Iutê quea tea sebá
Queacô meo aium batê
Iuquê ama nicasamô
Mariá hamon reiam acôr
Deiá querorê
Quiá peacê nicasamô
Acorô niatê nicasamô
Niaterê arô nicasamô
Iuná piatê tiapu nicasamô
Harorô harorô nitiapú
Arcora roné apu iuperê
Hande que hande nicasamô
Atiaramô atigoquê
Atirá miamô atigoquê
Manê miamô nicasamô

Tá bom, chega. Niuiú pé, reue comimiá, queroí pibi pibá, pacuti pacucutá. (*Ri*) Apúúúúúú! Eu sou uma triste. Muito triste sentado aqui. Muito feia. Hum hum. Eu sozinha.

Muito festa, Dabucurí muito, muito. Agora num tem nada. Num tem nada. Joga fora padre tudo, padre tudo joga fora, gosta não padre. Tá muito, muito ruim. Joga fora tudo, eu sozinha. Muito, muito gosta não eu.

Muito pintada, munita, munito, aqui ooo (*respira fundo*) bonito aqui, bonita aqui, bonito aqui, tudo mundo aqui. Agora não. Colar que muito. Muito colar. Agora não. Bonita aqui, aqui, assim aqui bonita, gosta aqui. Agora não, eu sozinha.

É muito pé, festa, muito, muito gente, todo mundo, muito grandão gente. Agora não, tá muito triste agora. Cabô. Dança Cariçú muito aqui. Homi, degô, mulhé, quitú. Tudo Dabucurí menino fazê ahaha. Menino, né? (*Ri*).

Eu vi Padre José, Padre José, Padre Antônio, Padre Miguel, outra, Padre o João, outra, o o Senhor Varério, Varério, Varélio, outra. Eu sabe não, muita padre. Pari Cachoeira. Otra foi embora, otra trocá, otra trocá. Irmã, muita Irmã. Estudou menina, menino, tudo. Tá muito estudou minha filha. Muito intrigente minha filha, minha filho. Eu não. Eu menina eu num viu não o padre eu vi não, menina não eu. Eu estudou não (*respira fundo*).

Tá bom, chega. Eu cansada, eu sabe não. Tô muito triste agora. Aqui eu bateu muito, bateu muito, muito feia. Brigô muito, gritô, gritô muito. Chega.

RENATO (SEU ORESTES)

Os padre gosta de mim purque eu trabaio. É como eu sempre digo, *quem trabaia Deus ajuda, quem não trabaia se atrapaia*, né. É meu filho, quando eu tinha a sua idade eu falava muito verso, conquistava muitas muié. *"A muié que Deus criô, tudu mundo festejô, agora que você me deixo, os meus óio marejo"*. Mas eu trabaiei minha vida intera né, purque é como eu sempre digo *quem trabaia Deus ajuda, quem não trabaia se atrapaia*, quem num trabaia é tudo atrapaiado (*Risos*).

RAQUEL (SEU TEOTÔNIO)

Agora olha aquí, cum essa enxadinha eu capino tudo aqui ó. Só com essa enxadinha, eu capino tudo isso aqui. Aqui plantei um pe'de coqueiro. Aqui pus vinte quilo de sá. É, a o a, cumida do coqueiro é o sal, viu? Dá, dá a vontade. Lá no Içana tinha um pé de coqueiro, não dava, eu pus sete quilos de sal em roda, depois de um ano e meio deu cento e cinquenta coco.

CRISTINA (D. MARIA LUÍZA)

Mas pra você vê, eu tô cum. . . dentro. . . de 22 anos que me acumulei nessa cidade de Noverão. Eu sô do Madeiras. Ru, é longe. Manicoré. É muito legau! Ansin, né! A minha mãe ela era do Belém do Pará. Ela nasceu lá e batizou-se, era paraensia meismo (*risada*). Mamãe falava tudo de atravessado, deis que o pessoal diz "por que que voceis fala assim?" Ara descendente da minha mãe, né! falá tudo atravessado.

JESSER (D. LÚCIA)

Pois é. . . eu bem dizê mi criei nu piaçabau. Iscola num tinha naquela época. Tinha todo o tempo prá rí. Lá na fazenda tinha uma professora que ia lá da as aula. Mas a professora era mau. . . butava a gente de castigo pra si ajuelhá nu caroço de milho, butava panela de ferro na cabeça da genti. . .

RAQUEL (NURÚ)

Caroço de milho dói, será heim?

JESSER (D. LÚCIA)

Ora si dói! Dói i é muito!

RAQUEL (NURÚ)

Eu tenho pra mim que os estudo daqui antigamente era mais coisa. Aí na igreja eles chamam uma pessoa pra lê lá, eles num vão não. Os professores têm vergonha. Eu me chamando eu vou leio qualqué leitura lá. Pois é, antigamente agente tinha as prova quenti fazia era tudo oral. E agora só é escrita. Ninguém sabe se tá certo ou não, né? A professora que vai sabê, né?

RENATO (MUNDICO)

Foi o Padre Agosto que me trouxe pra cá. A gente armoça, depois toma merenda. . . Fazê farinha, torra bijú no forno. Tirá folhinha da frente, da frente, por baixo, por cima, pra cá. Eu toco tudu, toco violão, viola violino, viola, eu toco tudo é, violão, viola violino, viola. O violão faz (*imita o som do violão*). A caxinha faz (*imita o som da caxinha*). Eu canto tamém:

Che Che tô, meu bem cha cha tô.
Cha cha tô cumbá pião.
E, Io e do a acero e, io
cumbai du lampião.
Oida, oida samba, oi tuquinha
Cana du voaião. *(Risos)*

RAQUEL (D. MARIA) / CRISTINA (ZENIR)

ZENIR: É, a visulina era irmã de meu pai. Ah, bom. E tinha uma muié que virá mula sem cabeça, bom.

D. MARIA: Num era a Visulina, era sua vó, a véia Teatônia.

ZENIR: E é.

D. MARIA: É.

ZENIR: A Teotônia.

D. MARIA: A Visulina ela virava tamém mas aquela que virô a mula foi a véia Teatônia. Ela se adaptava com os padre, ele foi escumungou ela na porta da igreja.

ZENIR: A meia noite, a véia, e de agosto a setembro.

D. MARIA: Não, foi no tempo da, foi no tempo da coresma. Na segunda-feira da semana santa, na sexta-feira da paixão, ela subiu as escada na carrera, tim, tim, tim, tim, tim, tim, tim, tim tim, tim.

JESSER (TIO BINO)

Cumad'Dita, a Cumad'Dita, ôh. Ieu tive saben'dium. . . diuma conversa quia Laudivina falô prá mim, cê vai mi contá isso direito... Um dia qui dé certo, eu quero incontrá coa comad'Dita. Quero, quero. Pq, diz qui cê saiu... diz q saiu infezada di lá por caus' dela metê a ni mim, né? É. Eu preciso conversá, tem duas coisa que eu tenho vontade de conversá coela, só que eu não sei conversá direito. É a comad'Dita e a Comad'Luiza. Ôh, pr'. A Comad'Dita, eu queria encontrá coela assim no jeito, depois. . . escuita: quanto que é queu te devo? Quanto eu fiquei devend pro teu marido? Ela tem implicância deu tê arranjado dinheiro pro marido dela. Ele pediu, uai, então eu vô negá, né Lola? Eu tenh' dinhêro, uai, né. Cê qué queu ti falo a verdade? Si é quieles mandava dinhêro prá ele, o queu não aqueldito que é verdade, si eles mandava, a Áurea passava a mão. . . pruquê. . . Eu dei cinco conto prá ele. . .

RENATO (D. NEZITA)

Graças a Deus, me sinto feliz, né, que até hoje inda estou viva, né. A gente coseguimos sobrevivê e istemos sobrevivendo, né, té hoje, né. (*Risos*). A gente conseguimos sobrevivê porque nós pastorávamos os bichos nos campos, sim, né, nós pastoramos os bichos nos campo. A gente passava no igarapé, pegava no rabo do boi, assim, simbora. . . (*risos*). A gente passava na bera do igarapé, pegava no rabo do boi assim, pó, pó, pó, até chegar na bera, né (*risos*). Depois que a gente aprendeu a manobra, né, ficou mais fácil pra gente, né. A gente fica cum medo, né. Parece que o boi vai dá pontapé na gente, né. . . sabe lá, né, mas, quando acaba é impressão, né. Aí, quando a gente aprende a manobra, né, como já falei, né, aí se torna melhor, né (*risos*).

CRISTINA (SEU TEOTÔNIO)

Aqui está, Teotônio Ferreira. Eu tenho mais de cem anos. Eu num sei que qu'eu tenho qu'eu num sinto nada. Eu nunca tive feridas, nunca tive dor nos figos, rins, nunca tive nada. Sessenta e sete anos trabalhando sem perdê a saúde. Eu num sei que qu'eu tenho qu'eu num sinto nada. Eu já falei pro pessoal, só falta morrê gente, só falta morrê.

QUARTA CENA: TRANSIÇÃO

JESSER (*iniciando a música*)

Jacaré tá no caminho. Tá querendo me pegá.
(Todos cantando): *Pegá! Ói que bicho tão danado, É melhor nós dois vortá*
Ói que bicho tão danado, É melhor nós dois vortá
Lá no alagado tem um jacaré papudo
Tá ficando, tá danado

Que dá medo até de ver
Meu fio Zeca
No alagado não tem medo, medo de morrer

Refrão
Jacaré tá no caminho
Tá querendo me pegá, pegá
Ói que bicho tão danado
É melhor nós dois vortá
Cajueiro seco, sapezá fala seu moço
Sou fio do Nel do poço
Da capela do virá
Ai pinga fogo, corre a faca no mais gordo
Gordo do lugar (esta última frase com voz grave)

Ao mesmo tempo, Cristina (Teotônio), Renato (Mundico), Jesser (Tachinha) e Raquel (D. Benta e depois seu Renato Torto) recebem o público com animação. Fazem comentários e se apresentam, cada um para cada parte do público. (texto livre). *Jesser (Taxinha) pega o Acordeão e senta-se na cadeira do fundo.*

JESSER (TACHINHA)

Ô Mundico. Comé que afina a sanfona aqui?

RENATO (MUNDICO) (*Ri e começa a cantar*)

Ebé de puchi na cão, é leite de carne e pão,
Tem como tempo de corá,
Catumbimbi, catumbimbi
Catumbimbi, catumbimbi
U leite de carne e pão
I chi, no tempo de corá
Catumbimbi, quetumbimbi
Catumbimbi
No tempo de cora. . .ção
Tem tanto tantas hora
Tu vai a fera, minino e fera pá bixo no curral pra mão num vê.
(fala) *E cai e su. . . Tudo bom, e a carne, a carne iscorrega, Na cabeça do barco, e tudo bom.* (Pausa). *Ai se visse quanda bem!*

RAQUEL (SEU RENATO TORTO)

Ô Mundico, dá uma afinada na viola aqui. (*Mundico imita o som da viola*)

CRISTINA (SEU TEOTÔNIO)

E o chocalho aqui, Mundico? (*Mundico imita o som do chocalho*)
Sempre todos com comentários gerais para o público.

JESSER (TACHINHA)

Ô Vamo cantá, vamo cantá aí.

RAQUEL (SEU RENATO TORTO)

Ô Mas vamo cantá aí com a goela seca (*pegando a garrafa de pinga*)

JESSER (TACHINHA)

Não tem que chuviscá a goela, é, é.
Comentários favoráveis em geral.
Nesse momento todos chegaram perto do seu Tachinha. Renato (cantador) pega a viola no cesto.

RENATO (CANTADOR)

Toca a Marieta aí, toca.

QUINTA CENA: CANTORIA

Música: Marieta (acordeão, viola, chocalho e colher). Todos Cantam
Notas: Mi e Si

O Marieta ei ei
O Marieta
Toma cuidado cu home da calça preta
Marieta ei, ei
O Marieta
Toma cuidado cu home da calça preta.
Esse home anda na rua
a procura de ilusão
todo mundo que ele acha
vai fazendo confusão
avisei a todo mundo só faltava Marieta
Toma cuidado com home da calça preta Marieta
(Repete tudo desde o início)
O Marieta, ei ei
(fim, zuarra)

RAQUEL (RENATO TORTO)

Serve mais pinga para os cantadores e para o público.

RENATO (CANTADOR)

La vai a mulher que eu gosto, vai, toca, toca.
Música: La vai a mulher (viola e cavaquinho) Todos
Notas: Mi e Si

Lá vai a mulher qu'eu gosto
Dançando com meu amigo
Ai meu Deus, até parece castigo
(em torno de 4 vezes)
Ih, já escapuliu de novo! Ele já num agüenta mais.
Bota araudite aí, ô (risadas)
Eu vô cava uma faca pra cavá mais um pouquinho

RENATO (CANTADOR)

Vai Conceição, continua aí.
Ai, ai meu bem,
você já vai eu quero ir também
Ai, ai meu bem,
você já vai eu quero ir também
Você não vai ai ai
Eu vô oi oi
Você não vai ai ai
Eu vôô
Eu vô dizê mais uma veiz
(Pára os instrumentos)
Somente Cristina canta (seu Renato Torto)
Resta acabar com o nosso amor
(Risadas)
Comentários a respeito do mau humor da Conceição
Poema
Falei e falo no teu ouvido
Não te arrepia que não corre perigo
Falei e tu não me disse nada
É respeitar a aliança dos casado
Não, não, não
Não me esqueço um só momento daquela mulher

JESSER

Que saudades da professorinha, que me ensinou o beabá

Música: Embolada (pandeiro)
Todos: *Hoje eu vô fazê balanço é nos cabelo de Maria*
Hoje eu vô me balançá
é nos cabelos de sinhá
Eu vô fazê balanço é nos cabelo de Maria
Eu vô me balançá
nos cabelo de Sinhá
Cristina: *Minha Maria mulher de alisia*
é marcha do comboio
é rojão de todo dia
fui no mato caçar
matei uma cutia
da cabeça dessa lebre
cumi catorze dia
comi lebre, vendi lebre
dei lebre a quem queria
Jesser: *mas ¼ dessa lebre*
mandei pro Maranhão
Comi lebre vendi lebre
butei lebre pelo chão
um quarto dessa lebre
mandei pra minha vó
comi lebre, vendi lebre
fiquei que era lebre só.
Refrão (todos cantam)
Renato: *Dona Maria me diz qualé mió Teresina,*
Piauí ou então Campo Maior
Se m'iscapô do tutu
nunca m'iscapô do brichó
é no sereno da noite
cada vez canto mió
Raquel: *Pai, Mãe é muito bom*
barriga cheia é milhó
tando cuá minha cheia
Estou com pai e mãe e vó
parentes todos juntos
meu irimão era um dó
dois bicudos não se beijam
dois bucado inda é pior
carcunda num se abraça
por via do caracó.
Refrão (todos cantam)
Música Anjinho (somente voz)
Renato e Cris: *Ai, anjinho, quando eu morrer*
Jesser e Raquel: *Venha me buscar, venha me levar*

(2 vezes)
Todos: *Lá no céu tem um jardim*
Nasce flor a toda hoira
Onde os anjo apanha as flore
Prá enfeitar Nossa Senhora
Renato e Cris: *Ai, anjinho, quando eu morrer*
Jesser e Raquel: *Venha me buscar, venha me levar*
(duas vezes)
Um a um falando nomes de santos, depois jogando para o público
São Benedito com Nossa Senhora
Todos: *Venha me buscar, venha me levar*
Raquel na última vez: *Nossa Senhora com Jesus Cristo*
Todos: Venha me buscar, venha me levar
Todos: *Lá no céu tem um jardim*
Nasce flor a toda hoira
Onde os anjo apanha as flore
Prá enfeitar Nossa Senhora
Todos ralentando: *Ai, anjinho, quando eu morrer*
Venha me buscar, venha me levar
Música São Benedito (palmas e tambor)
Todos: *Adeus, adeus, adeus, minha mãe maringô.*
Adeus, adeus, adeus, minha mãe maringô.
Ocê fica aqui com Deus que com Deus eu já mi vô.
(duas vezes a cada declamação).

CRISTINA (BAIANO)

Esse trem, negócio qu'eu vô falá, eu num sei se é história, eu num sei qui qui é, eu só sei que eu vou falá (*tosse*)
O gosto de muié véia
É um gosto isquisito
Senta na bêra do fogo
"Meu véio, cadê meu pito?"

O gosto de muié véia
É um gosto deferente
Tá c'ua boca cheia di fumo
Inda boquinha na gente.

O gosto de muié véia
É fogo, mais é gostoso
Parece farinha seca
Na boca de um bem guloso.

RAQUEL (BAIANO)

Sozinho assim fica parecendo sariema. Vai lá outra.
Um dia eu fui na casa da mia fia
minha fia pe pegô a chorá
mia fia qui é que cê tem
é seu genro qui é danado pra espancá

ô mia fia cadê ele
ele foi prá roça trabaiá
meu pai fala mais baixo
qui o moleque é danado pa escutá

quando eu olho na estrada
lá vem o moleque acolá
foi chegando aquele elemento cheio de arruda
mostrano cabeludo pondo mais que tudo
deixa minha razão io contá

Sua fia qu'eu casei cu'ela
só serve pra mi atentá
quando eu chego da roça
não tem nada pra mi dá
se eu quero comê cozido
vô pru fogão cunzinhá

se eu quero bebê água
eu panho o pote e vô buscá
s'eu quero vesti limpo
ponho a roupa e vô lavá
e quando eu chego tá a porta aberta
fogão apagado e a besta na rua a sambá
e até o sogro inda mi apanha
si pega a mi atentá

Raquel chama pessoas do público

RENATO (SEU LÚCIO)

Agora é minha veiz.
Eu Vô cantá uma música que eu memo fiz, é, eu peguei as letra do alfabeto e fiz uma musiquinha, é mais ou menos assim:
A Letra A quer dizer Amor perfeito.
A Letra B quer dizer o Bem querer.
A Letra C quer dizer ser Carinhoso.

A Letra D Deus te guarde bem formosa.

Risos. É muito boa, e tem mais ó.
A Letra E quer dizer Ela dizia.
A Letra FE quer dizer Felicidade.
A Letra GUE quer dizer Guarde segredo.
A Letra H Hoje memo eu tenho medo.

Música São benedito pela última vez.

SEXTA CENA: SEU TEOTÔNIO

JESSER (SEU TEOTÔNIO)

"[. . .] Ôh! (rã, rã) Puis é: aquí está u Teotônio!

Aqui Teotônio Ferreira. . . Aí. Saí di São Paulo em 31. Vim f fundá campos agrícula aquí nu Amazônas. Ô era professor da escola dagronomia lá em São Paulo em Campinas. . . Dava Física, Química e dava Técnica. Mi/Mi convidaram prá vim fundá campos agrícola entre os indígenas. Saí de São Paulo em 31! Fai 67 ano queu cheguei aqui, tô trabalhand [. . .] Olha. . . Eu dei aul'. Eu. . . qquand'eu eu estive em Campinas em 1916. . ., 1916 [. . . . .] Uôh. Quando eu dava aula lá, [. . .] Ulisses Guimarães era aluno interno. Ah, Ah, Ah! Ah. Ah. Elis tinha cuatorze ano, eu já tinha trinta i um. Eu era professor i eléraluno. Eu sou dizesseis anos mais velho quê Ulisses Guimarães! [. . .] Agora. . . ne neste ano entrei em cem ano. Ah! Ah! Eu num sinto nada! Ah há hã óia aqui u meu braço ói. Ói qu, eu tô forte. Ah há há.

Estive em todas as tribus indígenas. Em todas as trib's indígenas eu trabalhei dando aulas pra eles diagronomia, né? I . . . a língua tupi. . . eu sei. . . niúm caboclo daquí sabi igual a eu. A língua Tupi eu sei prá ensiná. Ah. Passei uma vida qui, viu? Foi uma vida muitu feliz. [. . . . .] Poi-Pois é. . . eu já. . . já estou aqui íah i eu tô bem, graças a Deus! [. . . . .] Sessenta e sete ano trabalhando sem perdê a saúde! Ah! Uáih! [. . . . .] Quíú psei uma. É uma beleza rpaz. Eu pl / num gostei tê conhecido a selva do Amazônas. Niúm amazonense conhece o Amazonas mais do que ieu. Andei de norte a sur, di leste a oeste. . . andei nah. . . niúm da Funai trabalhou mais entre os indígenas que ieu. Dei aula 50 ano na minha vida, dando aula, nunca usei óculo. Ainda ontem eu tive que pá, há. . . ainda ontem eu tive qui lig oh éh ah íh ah remendá um botão. . . infiei a agulha. . . ontem. HHH há Ah rá rá rá. Olha. . . eu realizei minha vid, agor. . . [. . .] Eu cunhecí um mundo bunitu. Eu nascí nu século passado. . . eu nascí quando era prisdent da república Prudent de Morais. Ah hã. O Papa era joã. . . Era. . . é. . . o pap da. . . uu João 13! João 13. Agora, eu tive uma grand felicidade: [. . . . . .] mi mandar tomá part num-comnum congresso lá em Roma. . . Eu ah há Mmandartmá part nuncongress lá em Roma. Eu. . . hu. . . Mrr má será possível? Não éocê mesm, a foi escolhido alí. Mi compraro a passage. . . antão. . . [. . . . .] Lá em Roma, di Nápolis até avêVeneza eu cunhecí tuda/tuda. . . eu conheço a Itália mais du que us italiano. [. . . . .] Eu passei uma vida ativa, viu? Iii . . . o Brasil eu conheço tudo. Tive ma i lá em Paraná, tiv in Cuiabá, Campo Grande, Ah hã! Dzê Tive in Brasília, trê vê. . . Fiz um co/ tiv um. . . uma conferência em Brasília sobr só prá gente graúda lá nu/nu Santuário diê di Brasília. Ãh! É dagud é lá então assim eu falei: olha: o assunto quieu sôi tratá é muit importante, agora é bom quiu sinsual vailá repiti a mesma coisa lá nu congresso. Ah, lá eu num vô não, há, lá é lugar di político eu num sô político eu sô trabalhadô. Ahá. Ahhá há Ah há aí: ó eu andei muito. . . [. . . . .] Eu passei uma vida ativa. Agor. . . fui sempre magrinh assim, nunca ingordei, viu! Ah, Ah, Agora. . . Eu, eu/nua Eu deuda eutô-eutô hãhã cumecei meu cen/ meu centenário. . . eu num lembro di passar um dia trist na vida, fui sempre alegre, viu? Tristeza mata a gente. Não, tô sempre alegre. [. . . . .] Eu tôsatisfeito viu? Eu rezei minha vida. Eu embelezei muito lugar do meu Brasil, plantei em São Paulo, (em Pernambuco) em muitos lugare', plantei, lá nu Ceará, Cajazeiras, (Sertão do Alagoas), plantei aqui nu Amazonas, na Bahia, ninguém/ ninhum amazonense, ninhum brasileiro plantô mais no Amazonas que ieu. [. . . . .] Eu passei uma vida muito feliz, graças a Deus. Ah há há . . . aí mais viéah eu sozinho façu díssó graças a Deus í . . . suzinho/ num tenh'ajudante não. [. . . . .] Agora v' mostrá eu fui a fui a Roma,eu fui lá . . . prá tumá part dag n~ua n~u nu cong num congresso, depois du/houve um uma audiência cu Paulo Sexto. Eram mais de cinquenta padres, cinco bispos, muitas irmãs, pquê, umas trezentas pessoas, eu queria í lá perto vê o padr vê u padr u Papa di perto mas num pensav us padre correro lá, ficaran na frente. Eu passei nervoso fiquei lá trás. Eu tava lá atrás, chegou o Papa, falou assim, Paulo Sexto, fflô foi pra lá palavra, cumprimentaro, logo q cabô di cumprimentá, vei lá um padre perguntando: Tem alguém q chama Teotônio aqui? Nossa sinhora!inda baixei a cabeça! Ah-ã. Tem alguém q chama Teotônio aqui? Húmeu Deus du céu! Tudu mundo olhandoa né? Tud gent graúda vái tuênusê huduátaê né u~ma-uma duansegerad cuom papa né? Lá nu salão lá hú u Vaticano. Terceira vez tem algum dio chama teotônio? Solo ío! Êfa. Sou eu. Entan vena parlar com Papa! Hau tenq abriu parecegrá, subí lá onde tav u pap. Santidá, solo arrivá di Sant'Isabé du Rio Negro nu rio lá-lá na Amazonas arnô. Aí comecei a contá a história do Rio negro prá el'. [. . . . .] Ah há há. Ma tô satisfeitu, Deus do Céu. Ah há. Ô tô satisfeitu. Ah há há. Ô passei uma vida filiz. [. . . . .]. ô sô muit estimad pelus índio! Eu passei quatro meses lá entre os Baniwas nurá nu rio Içana, sem falaá português. Lá só fal língua Tupi. Iengatú, chama di Iengatú. Eu quand eu fui ôh eu quand eu fui a São Paulo eu fui. . . lá a minh' irmã trabalhav na Faculdadi. Lá tinha u Carlos Drumond di Andradi, viu falá nêli? Carlos Drumon diandrá. . .! Eu cunhê/ eli era diretor da faculdadi. Eli soubi qiuieu sabia falá Tupi m'mandô chamá na Faculdadi. Chgô lá. . . fiquei treis hora d/discutind com êli sobre a língua diá al/co/cu/ma/ huá Carls Drumôn diandrádi. Ah háhá

Falei muit cum êl lá. El'dipois/dêl' cuitado el'quiria tant vim aqui uêêêh falá in lócu, mai morreu. . . . puis é. . . . . Eu gostei muit'dêli. [. . . .]. (Mas olha), sempre fui magrinho. . . Olha, mas-u, mas u coração é uma beleza éh, u stômagu, fígadus, rins, eu num tem'nenhuma duença nu corpo, Num tenh'. . . (u coração é uma beleza, u coração é uma beleza. . . . ."

SÉTIMA CENA: MÃE-TRANSICÃO

Música: (Viola) Duplas
Notas: D, A, G
Jesser e Renato: *Oceis que vai lá pra minha terra*
Dei lembrança a meus amigos
Fala lá pra minha mãe
Que não se incomode comigo
Diga a ela que eu vou bem
E até moro na cidade
E o que tá mi judiano
É a marvada da saudade
Raquel e Cristina: *Já passei na sua terra*
Já dei la o seu recado
Coração que estava triste
Já está mais aconsolado
Jesser e Renato: *Minha mula marchadeira*
Raquel e Cristina: *Nela mais ninguém muntô*
Jesser e Renato: *Minha espingarda cartucheira*
Raquel e Cristina: *Tá onde sua mãe botou*
Todos: *Tenho dó da sua mãe*
Quando entra em seu quarto
E vê a sua viola
Representa o seu retrato

RAQUEL (D. CARMEN)

Morrendo filho é memo que parte coração. Parte coração da gente. Aí dor, aí sentimento dor. Tanto sentimento, pô.

RENATO (D. NENÊ)

Pois é, querida! Eu tenho uma filha em bauzinho! Vitória. . . Do Espírito Santo. Ela é casada com um capixaba, mas num sei. . . num iscrevi. . . num tenho nutícia. Eu sabia muitas musica, mas infelizmente.

CRISTINA (D. MAROQUINHA)

Vamo lá, maninha, Canta!!

RAQUEL (D. CARMEM)

Morocototô, me empresta seu sono
Pra fazê menina dormi
Morocototô. . .
Morocototô é uma passarozão pelo igapó

RENATO (D. NENÊ)

Tem uma de saída:
Estrela no céu se separô
Entre o norte eo sul
Foi um grande estrondo que houve no céu,
foi quando o pintadinho chegô. (Bis)

RENATO (D. NENÊ)

Tem outra muito linda. . .
Todo mundo já dizia
que o pintadinho não saia
Pintadinho tá na rua
Com prazer e alegria
Dança, dança, dança Pintadinho
Dança com animação
animação
Vem trazer o pintadinho
pintadinho
Pra dançar no São João

CRISTINA (D. MAROQUINHA)

Eu tamém sei uma.

RENATO (D. NENÊ)

Canta querida, canta. . .

CRISTINA (D. MAROQUINHA)

(Cantando)
Jardineira porque tá tão triste
O que foi que te aconteceu
foi a camélia que caiu do galho
deus dois suspiro, e depois morreu
foi a camélia que caiu do galho
deus dois suspiro, e depois morreu
vem jardineira vem meu amor
não fique triste porque esse mundo é todo teu
tu é muito mais bonita que a camélia que morreu.

OITAVA CENA: DONA MAROQUINHA

CRIS (DONA MAROQUINHA)

Meu nome é Maria da Conceição Pomelo, seu criado!

Mas chama eu Maroquinha, meu apelido. Me chama de Maria Chorona. Maroca Chorona..Porque eu só vivo chorano. Dá aquele baque no coração. Nasci no dia 7 de Dezembro de 1925, quantos'ano tenho? (*espera*) É? Tô forte, tumei doze vidro de mitialo B12, por isso qu'eu tô dessa grossura, gorda. É um vidro de remédio aí, cheinho, eu tumei. Logo, todo dia de manhã, tomei doze vidro de Metialo B12. Tava ruim, num tinha fome e nem cum vontade de cumê. Eu era magriiinha. Uchich, já faz paré que tries ano. Minha casa é lá perto da igreja de Santo Ângelo. É lá perto do seu Antônio Tibutino. Abacate tem muito. Deus o livre, cai em cima da casa vai quebra as telha, é de bra bra brasilite. Abacate desse tamanho, mole, mole, mole, mas num tem gosto, tem gosto não. Moro sozinha lá, sozinha e Deus Nossa Senhora.Ah, coisa triste. Oh, meu Deus, que qu'eu faço, sozinha e Deus. Aí eu choro, eu choro eu fico triiste. Aí me chama Maria Chorona. Lá vai Maria Chorona.

Já tive treis marido. O primero larguei, larguei, tarra quereno me matá de espingarda! Um ciúme doido. Aí eu larguei. Viche, já faiz é ano que ano. O otro largô , foi embora, com a irmã. A irmã num queria que eu me ajuntasse cu'ele. Eu num tô espalhada (*risada*). E pegaro arreio de mim. Essa Maroca. . . Quando ela chegô fez tanto possível pá tumá ele de mim, tumô tamem. Agora num quero mais. A irmã dele que tumô de mim, é, a D. Zilma. Ela num era daqui não, nem ele nem ela. Mas ele era bonitinho. Era bonito ele (*rápido, agudo*). Agora eu vi ele com o cabelo branco. . . Mas larguei já (*risada*).

E lá ela queria que eu fosse pá morá cu'eles, não, num vô não (*pra dentro*). Não fui, não fui, não fui (*agudo*). Meu coração num dava pra í. São crente, não gosta nem de festa, e eu gosto. Daí foi embora, Marciano e ela. Daí ela m'intrigô. Nóis fiquemo sem rumo, fiquemo sem tudo, mãinha.

Ah, home danado. E ele num deu nada pra mim. Eu mi visti. Ah, agora num quero tamem não, num adianta (*agudo*). Tá aí pra morrê fica angustiano por causa do home que já morreu? Eu não, deixa aí pá vivê. Eu num vô fazê uma coisa dessa, né? (*rindo*) Por isso qu'eu digo, já chega de sofrê. Dexa ao meno eu mi distraí por aí.

Tem gente que me qué, mas eu num quero não. Sê ruim comigo. . . Eu num quero casá mais, me zanguei. Sei lá se é bom ou se é ruim, né? Eu num quero mais home não. Pode ser mas. . . Tem um qui qué se ajuntá comigo, mas eu num tô espalhada. Eu pego a ri.

Tem o Joãozinho, a gente se gosta desde pequeno. Nóis brincava debaxo das árvore. Era do gosto dele tudinho, qu'eu casasse cu'ele. Mas é a mamãe que não quis qu'eu casasse cu'ele, inda chamei pa fugi, mas não. . . vai dá desgosto pro teu pai e pra tua mãe. Ele num foi home, se fosse home ia tê corage.

Hoje ele tarra olhano pra mim, quereno sentá perto de mim. Tem gente diz: "Mainha, se ajunta cu'ele", eu num tô espalhada. Eu num gosto de criança não. Eu tive dois fio, um com seis meis morreu, varicela saiu ni mim, tanto por fora como por dentro, matô, cum seis meis. E otro tarra com cinco, des tamainho. Aí pronto. Morreu. O primero e o segundo. Perdi os dois.

NONA CENA: FAMÍLIA

(Raquel: Nurú - Jesser: Lúcia - Renato: Mundico - Cris: D. Maria Luiza)
Lúcia Canta:

Cuidado Mané eu vou mergulhá
É perigoso tem jacaré
E olha o sapo dentro do saco
Saco com sapo dentro, sapo batendo sapo
Papo saindo vento
A mulher sem consideração
Matou o seu marido com a mão de pilão
Não, não, não, o rabo do macaco tá na tua mão
(Ri) É, é embolado.
Não, não, não, o rabo to macaco tá na tua mão

NURÚ

A mamãe tá muito gorda, Maninha.

LÚCIA

É nada, tem gente muito mais gorda de que eu e anda e num dói as perna. É.

NURÚ

A senhora come muito moqueado, mamãe. Ela me chamou pra cumê com ela. É que lá em casa é carne. Lá em casa quase ninguém come peixe, num gostam. Aí eu venho cumê pra cá com a mamãe. Cês come peixe?

MARIA LUÍZA

Aqui todo mundo só come peixe, peixe, peixe.

NURÚ

É tão bom a pessoa estudar, tê uma vida tranquila assim como a de vocês. Os pessoal aqui mergulha pra pegá peixe.

LÚCIA

Um dia desses, domingo, no dia das mães, dançaram aqui que foi um num sei quê. É.

NURÚ

Tava tudo cantando.

LÚCIA

E bebendo cerveja, me embriaguei. Eu mais o Mundico. O Mundico tocou os instrumento tudinho que tinha na caixola dele.

MUNDICO

catumbimbim. . .

NURÚ

Essa é a caixinha.

LÚCIA

Cumé que é a viola, Mundico?

MUNDICO

dãodãodarãodarão. . .

LÚCIA

Pois é. Cumemu tanta da galinha assada!

NURÚ

Cada qual trouxe uma coisa pra cá. Cada filho trouxe um negócio.

LÚCIA

Beberu tanto refrigerante! Ora, ora, eu caí na cerveja. E vinho, olha aí o litrão.

NURÚ

A mamãe bebeu quase tudo sozinha.

LÚCIA

É. Não, era um bucado de gente, num era só eu não. Era meus neto tudinho, a maior parte era neto. É. Tudo. Todos neto.

NURÚ

A mamãe já foi boêmia.

LÚCIA

Boemia pra mim terminou
ÔÔÔÔÔ

MUNDICO

U tempo bom já veio, já foi, escuda dunde, escuda dundãn
Dismiudiudi dadé de dudéé
Escuda dudã dismuidi dade nuné
U tempo bom já veio, já foi, escuda dunde, escuda dundãn
Dismiudiudi dadé de dudéé
Escuda dudã dismuidi dade nuné
O tempo bom já veio já foi, escudadunde.

LÚCIA

Não, Mundico, essa daí não. É aquela do Sílvio Caldas.

NURÚ

É Nelson Gonçalves, mamãe.

LÚCIA

Está realmente a meu la
Aquela que me abandonou

NURÚ

Cês foi fazê gosto a mamãe, isso gosta de cantá.

LÚCIA

Adeus meus amigos de orgia (Pausa)

AS DUAS

Já terminou minha dor

LÚCIA

Posso sorrir de alegria
Meu amor voltou
Boemia, a quem me trouxe regresse

NURÚ

Essa aí a senhora num sabe, mamãe. (*Ri*)

LÚCIA

Será?

NURÚ

A senhora num sabe.

LÚCIA

Que suplicando te peço. . .

NURÚ

É muito comprida.

LÚCIA

. . .*a minha nova inscrição*. Canta aí também oceis!

NURÚ

(*Ri*) Mamãe!

LÚCIA

Chorei, pra revê meu amigo que um dia. Que mais?

AS DUAS

Eu deixei a chorar de alegria
Acompanha o meu violão

LÚCIA

Que mais?

NURÚ

Aí eu num sei. (*Ri*).

LÚCIA

Tá rendo? *Voltei. . .*

NURÚ

Eu num sei cantá boemia.

LÚCIA

Má. *Que me trouxe regresse*

NURÚ

É comprida essa música.

LÚCIA

E suplicando te peço
A minha nova inscrição

NURÚ

Arrente riu tanto da mamãe.

LÚCIA (*Ri)*

NURÚ

Voltei pra rever
Os amigos que um dia

LÚCIA

Eu já misquici né? Mas eu sabia.

NURÚ

Eu deixei a chorar de alegria

AS DUAS

Acompanha o meu violão

NURÚ

Aí eu num sei mais

LÚCIA

Voltei. . . E num sei quê pra. Cumé? Já, essa zinha já misquici. É.

NURÚ

É isso mesmo.

D. MARIA LUÍZA

É, muito legal, é

MUNDICO

Muito legal, muito legal.

NURÚ

Diz que é legal.

D. MARIA LUÍZA

Agora olha ali, bem ali nessa casa, que tem uma entrada qui acolá, confronte o supermercado, entra uma casa bem ali, é onde festeja o Divino Espírito Santo, tão festejando hoje. De noite, vai tê uma grande canoa de entrada, ela vem chegá aqui parece que pruma, nove, (grita) né, cumadre? É nove hora que chega a canoa de entrada?

LÚCIA

É, é nove hora.

D. MARIA LUÍZA

Ora voceis tão assim na escadaria voceis vão vê a lindeza que fica.

Ela vai saí de lá, dali. Agora assim de tarde, negócio de umas duas, treis, pras quatro hora da tarde, eles sai assim as esmola da procissão qu'eles vão fazê. Assim pelas casa tirano donativo, aquele dinheiro que a gente vai bota no pé do, do, do santinho. E daí eles faiz aquela rooda, rumo assim, daí vorta por ali, inté chegá lá na casa onde tá a canoa de entrada. Que vê voceis vão vê aí na frente como tem uma bonita coisa.

Essa canoa é enfeitada, Deus o livre, ela fica supi enfeitada tipo uma cidade, sabe. É a maior maravilha do mundo! Aí quando sai de lá do porto da onde tá a canoa de entrada, é umas candeinha assim, us mamão, sabe. pega no meio, bota aqueles pavio dentro sabe. Aí que quando eles imbarca eles vem soltano, sabe, na água. Daí tudo em carrerinha, daí fica qui nem qui tarra até chegá em Manaus.

Esse ano foi. . . sete mastro do Divino, porque eles faz muita promessa sabe, pro Divino. e também foi tries canoas, fora a canoa do Santo. O estandarte do escudo ele vem por terra, daqui pressa frente, pra incontrá cu'eles aí na bera, daí sobe tudo junto por ali. É a maior lindeza do mundo.

É muito legau, tem muito nescau, tem bolo. . .

Música do Divino. Todos. Somente Voz

Ai ê que encontro tão bonito
Ai nóis tivemo nessa hoira
Ai de encontrar o Senhor Divino
Ai junto com Nossa Senhora
ÊÊÊÊÊÊÊÊ
Ai o Divino chegou aqui, ei, ai
Ai na bandeira preparada
Ai chegando de casa em casa
Ai visitando a morada
ÊÊÊÊÊÊÊÊ

DÉCIMA CENA: POEMA E CANCÃO GROELANDESA

RENATO (ORESTES)

Cantá seja lá cumu fô
Si a dô fô mais grande qui o peito
Cantá bem mais forte qui a dô.

RENATO (SEU LÚCIO)

Cantá, cantá sempre mais:
Di tarde, di noiti i di dia.
Cantá, cantá qui a páiz
Carece de mais cantoria.

JESSER (GERALDINHO)

Cantá pru mor da aligria
Tomém pru mor da tristeza,
Cantano é qui a natureza
Insina os home a cantá.

CRISTINA (D. MARIA)

Cantá cum muntos amigos
Qui a vida canta mió.
ë im bando qui os passarim
Cantano disperta o só.

RAQUEL (SEU ANÍSIO)

Cantá nossa vida i a roça
Nas quar germina as semente,
As qui dão fruto na terra
I as qui dào fruto na gente.

Cancão Groelandesa — Acordeão — Todos Cantam
Tom: A / Melodia: A / Lamento: A, D, A, E / E, E, A / Jesser: A, A, A, E / E, E, A

Textos intercalados no refrão
Raquel (D. Maria Fernandes): Muito triste eu, eu sozinha. Antes bonito eu, pintado aqui. Agora não, agora muito triste eu, eu sozinha.
Cristina (D. Maroquinha): Frases
Renato (seu Mata-Onça): Eu já teve oito acidente grávido, né. Eu já teve pneumonia, eu já teve três vezes derrame celebraua. O Derrame celebraua é um protorino que intope as veia do cérebro. É, tive isso. . .
Jesser (seu Teotônio): Frases

Jesser (Fumeiro)
Cantá sintino sodade
Qui dexa as marca di verga
Di arguém qui os óio num vê
I o coração inda inxerga.

Todos com imitações, repetindo até black out

Cantá seja lá cumu fô
Si a dô fô mais grandi qui o peito,
Cantá bem mais forti qui a dô.

Música Final no escuro — Música seu Justino.
Luzes se acendem — Somente Fotos espalhadas pelo chão da sala.